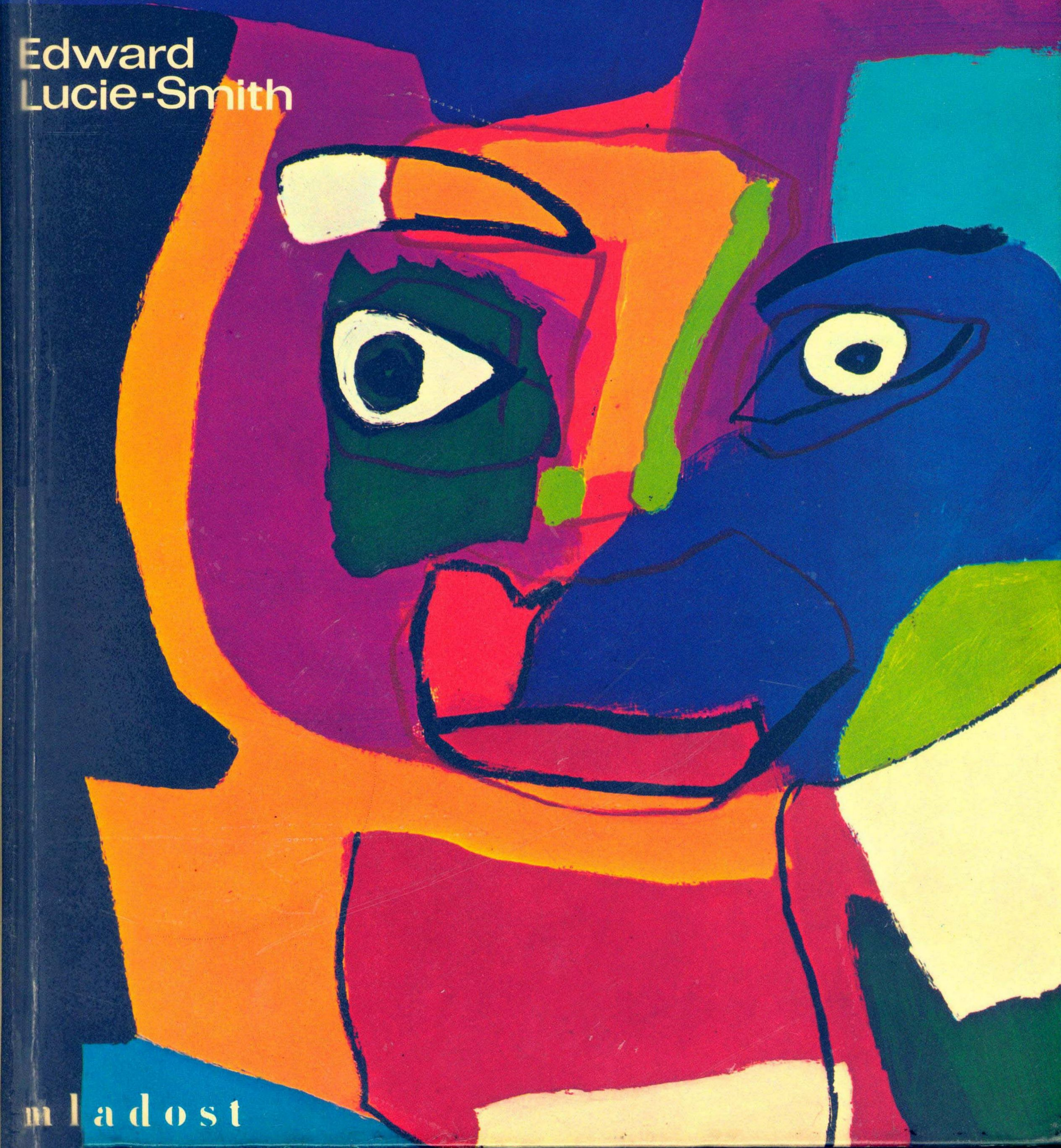
UMJETNOST DANAS

od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma

Edward
Lucie-Smith



mladost

Edward Lucie-Smith

UMJETNOST DANAS

od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma

Prevela Slavica Vukčević

mladost

Urednik
Mirjana Milač

Likovni urednik
Irislav Meštrović

Tehnički urednik
Metka Juvančič

Korektor
Marija Molnar

Izdavačko knjižarsko poduzeće *Mladost*, Zagreb, Ilica 30

Za izdavača
Branko Juričević

Tisak i uvez *Mladinska knjiga*, Ljubljana — 1978.

Naslov originala
Arte oggi
dall'espressionismo astratto all'iperrealismo

Tekst Edward Lucie-Smith
Predgovor Gillo Dorfles

Biografski podaci Lara Vinca Masini

Sadržaj

Predgovor

Moramo se upitati do koje je točke moguće ili uopće dopušteno obilježiti jednu povijest suvremene umjetnosti? I, polazeći od kojeg povijesnog trenutka, od kojeg umjetnika ili grupe umjetnika, od kojega pokreta?

Ova knjiga predstavlja eksplicitan odgovor na slična retorička pitanja; odgovor odlučan, jer su pokreti i umjetnici obrađeni s izrazitom nepristranošću, okom povjesničara kojemu često nedostaje i borbena kritika. Epoha je precizno smještena oko prvih godina stoljeća kada su se fovisti (1905) prvi put službeno pojavili u Parizu, dok su golemi likovi Matissea, Gauguina, Van Gogha te njemačkih ekspresionista punili tadašnje estetske kronike.

Doista, moderna bi umjetnost, ako ne ona doslovno »suvremena«, mogla započeti i ranije, već polovinom prošlog stoljeća, s prvim simbolistima, velikim impresionistima (osobito Monet, Manet, Pissaro), ili čak još ranije, početkom stoljeća, s Turnerom, tim čudnovatim pretečom impresionizma.

Ili bi se, naprotiv, moglo započeti malo kasnije, kako se često običava, s prvom »apstraktnom slikom«: kada je Kandinski uočio, vidjevši odozgo-dolje preokrenutu jednu svoju sliku, da je susret linija i boja stožaste cjeline bio već »slikom« u čitavoj svojoj ekspresivnoj snazi.

Mogli bismo isto tako Maleviča i Mondriana smatrati autentičnim »izumiteljima« čiste apstrakcije i predmetne, nefigurativne umjetnosti, koju su upravo Kandinski i Van Doesburg definirali »konkretnom«.

Eto, možda je istinski početak suvremene umjetnosti upravo u napuštanju figurativnosti nakon stoljeća i milenija njezina trijumfa. Konkretna umjetnost — Kandinskog i nizozemske grupe *De Stijl,* ruskog konstruktivizma, Malevičeva suprematizma, prounizma El Lisickog, neoplasticizma Van Doesburga i Mondriana — bila je početak dugog puta na kojem su, u dosta isprekidanim ali zgusnutim razdobljima, slijedili drugi konkretni pokreti, tj. pokreti čiste nefigurativnosti (i nesvodivi na futurizam i kubizam koji su usprkos svemu ostali u osnovi »figurativni«), kao što je bila švicarska *Konkrete Kunst* (Max Bill, Lohse, Graeser, Glarner), te sa svojim sjevernoameričkim sljedbenicima (sam Glarner, Bolotowsky), argentinskim (Hlito, Girola, Jommi, Maldonado, Prati) sa svojim talijanskim izdankom (grupa Milion: Reggiani, Bogliardi, Ghiringhelli; grupa *Comasco:* Rho, Radice, Badiali) sve do njihova poslijeratnog nastavka u milanskom MACU (Munari, Veronesi, Soldati, Monnet), engleskom (Kenneth Martin, Passmore), njemačkom (Vordemberge-Gildewart) itd.

Iz konkretno-konstruktivističke jezgre zatim su proizašli brojni »predmetni« pravci s kojima su se u Italiji realizirale »slike predmeti«, a u Engleskoj *shaped canvases;* u Milanu lombardijska grupa (Manzoni, Casteffani, Bonalumi, Scheggi), u Rimu Grupa *Forma I* (Dorazio, Perilli, Accardi, Consagra), u Nizozemskoj i SR Njemačkoj *Grupa Nula* (Mack, Piene, Uecker itd.), sve do eksplozije (a jedno nam poglavlje ove knjige to detaljno objašnjava) u sjevernoameri-

koj *minimal art* s umjetnicima: Tony Smith, Stella, Judd, Morris, Le Witt itd.

No, bilo bi pogrešno ograničiti se na apstraktne, nefigurativne pokrete, propuštajući one još uvijek figurativne ali ništa manje životne, vezane na druge pravce, kao što su nadrealizam i dadaizam.

Autor ispravno ističe važnost osobe kao što je Marcel Duchamp, kome pripisuje zaslugu da je srušio neke općepriznate estetske principe negirajući vrijednost umjetničkih djela po sebi i oživljujući prenošenje pojma umjetnosti s kreiranog predmeta na »nađeni« predmet, upravo s njegovim slavnim *objets trouvés.*

Nesumnjivo je, dakle, da jedna povijest umjetnosti naših dana ne samo da ne može izuzeti personalnost Duchampa, Maxa Ernsta, Picabije, Mana Raya, Hansa Richtera, te utemeljitelje nadrealizma, dadaizma, velikih negatora zapadnoevropske umjetničke tradicije nego im, štoviše, mora pripisati zaslugu za koncipiranje nastupajućeg pravca u suvremenoj umjetnosti.

Duchamp, a s njim Tzara, Picabia, Arp i drugi, prvi su shvatili značaj gnoseološkog, a ne samo ikonološkog elementa koji se nalazi u osnovi vizualne umjetnosti. Shvatili su da je bilo suviše olako ograničiti vlastiti *Kunstanschauung* na puko nizanje boja i linija na platnu. I, dok su se npr. Klee ili Kandinski borili za traženje »duhovnosti« u umjetničkom djelu, uposebljavajući to u igri linija i boja (još se uvijek pozivaju na Goetheovu uzrečicu *aus der Farbe heraus,* slikarstvo koje se razvija »izvan boje«) dotle se, s druge strane barikade, dadaisti i nadrealisti bore za traženje spo-

znajnih i pojmovnih činjenica prirođenih figurativnoj igri, premda iskrivljenoj i izobličenoj, više nego za jednostavno traženje kromatskih i formalnih elemenata.

Umjetnost svih prošlih vremena uvijek je čuvala i uzdizala vlastitu spoznajnu funkciju (a ne samo ukrasnu) i postavila osnove teocentričkog ili antropocentričkog pogleda na svijet u kome je umjetnost bila posrednikom između predmeta i pojma, između osjetilnih i umnih datosti. Razdražljivost »magičnog« ili alkemičkog spoznajnog elementa nalazi u Duchampu sigurnog sljedbenika. Cijeli je pokret, koji je slijedio Duchampov trag i početni dadaizam prebacujući se u SAD, započeo prividno paradoksalne umjetničke manifestacije koje su se kasnije rascvjetale u koncertima Fluxusa (1962) (Maciunas, Brecht, Cage, Paik, La Monte-Young itd.) da bi se zatim proširile u novijim pojmovnim područjima (Kosuth, Beuys, *Art-language* itd.).

Ova knjiga podrobno razmatra posljednje struje i pravce: *body-art*, *land-art*, *conceptual-art*, tj. one pravce koji proizlaze iz tijela samog umjetnika s područja na kojem čovjek posreduje da bi postao njihovim privilegiranim medijem. I u ovom slučaju, osim mnogih navedenih američkih i engleskih umjetnika, moramo se prisjetiti bojnih pokreta analogne prirode koji su se manifestirali — najčešće ne znajući jedni za druge — u gotovo svim evropskim nacijama posljednjih godina. Tako u prvi plan možemo staviti Francuskinju Ginu Pane, Talijane Vettora Pisanija, Gina de Domi-

nicisa, Luca Patellu, Franca Vaccarija, jugoslavensku grupu OHO, argentinsku grupu »Trinaestorica« i *Arte de Sistemas,* uz mnogobrojne poljske i mađarske grupe i slikare ostalih zemalja. Jednako je tako nemoguće zanemariti i važnost koju su imale pojedine plesačice ili glumice za razvoj ovih struja »umjetnosti tijela«, koje su znale sabrati pojedine aspekte kazališne umjetnosti ili ritmičkoga plesa u okvire *body-arta:* Trisha Brown, Joan Jonas, Meredith Monk, Simone Forti i sam Bob Wilson.

I u skulpturi — u smislu širem od trodimenzionalne i prostorne vizualne umjetnosti posljednjih pedeset godina — put je bio trnovit. Antička dioba na »slike« i »kipove« potpuno se razbila nakon sve veće nazočnosti »trodimenzionalnih slika« *shaped canvases* ili, s druge strane, »obojenih skulptura« sve više lišenih stvarne tjelesnosti, svedene na blažene šupljine ili hrpe krhotina i ostataka. Nije dovoljno započeti s legendarnim ličnostima poput Brancusija, Moorea, Arpa, očevima apstraktne ili, pak, antinaturalističke skulpture, niti je dostatno podsjetiti se mnogih umjetnika koji rabe metalne ostatke, dijelove tehnoloških aparatura (David Smith, Chamberlain, César, Ettore Colla, Franchina Chillida, Cirino, Jugoslaveni Džamonja, Tršar itd.). Ne možemo izostaviti ni činjenicu da je dinamičko-kinetičko djelo (koje i autor potkrepljuje primjerima) doživjelo značajan razvoj u mnogim zemljama. U Italiji, npr., umjetnici okupljeni oko *grupe N* iz Padove (Biasi, Costa, Massironi) ili oko *grupe T* iz Milana (Boriani, De Vecchi, Colombo, Varisco) i

izolirani pojedinci (Alviani, Mari, Dada, Majno), imali su šezdesetih godina značajan uspjeh. Neki su od njih, kao Gianni Colombo, znali proširiti svoje istraživanje i na druge sektore: u ambijente treperavih površina elastičnih prostora.

Ako se ovi oblici optičko-kinetičke umjetnosti mogu shvatiti kao *extrema ratio* jedne vrste skulpture, drugi oblici, prilično raznoliki ali uvijek »trodimenzionalni«, pokazuju važnost koju voluminozna kreativnost može imati i izvan tradicionalnog plastičnog područja. Ovdje se obraćamo tzv. »siromašnoj umjetnosti« (prema terminologiji koju predlaže Germano Celant) kojoj je Italija pradomovina, a koja je zatim našla poklonike u drugim dijelovima svijeta. Među glavne predstavnike ove struje treba uvrstiti prije svega torinsku grupu koju čine Merz, Anselmo, Paolini, Penone, Boetti, te Prini iz Genove, Calzolari, Fabro iz Milana s kojima možemo djelomično povezati Pascalija, Marotta, Kounellisa iz Rima, umjetnike koji su ostvarili kreacije temeljene ne više na lijepom materijalu i njegovoj privlačnosti, na harmoniji boja itd., već na traženju posebnih efekata perceptivne senzibilnosti usredotočujući pažnju na kontrastnim elementima težine, tkanja, kemijskih agregacija. Merzova, Anselmova, Boettieva djela neposredno su se usklađivala s djelima njemačkih, jugoslavenskih, engleskih umjetnika, te su predstavljala važnost *trait d' union* između čistih konceptualnih, minimalističkih struja i tzv. struja »vizualne poezije« koje su se upravo u Italiji rascvjetale u djelima umjetnika kao što su: Isgrò,

Pignotti, Carrega, Miccini, Ori, Bentivoglio itd., miješajući verbalne i slikarske elemente.

»Siromašna umjetnost« vizualna poezija, te još više operacije na vlastitu tijelu, na terenu i na ostacima vlastite prošlosti (slučaj *narrative art),* pokazale su, upravo u korist efemernog značenja nekih produkcija, kako sadašnje razdoblje umjetnosti može potpuno zanemariti neke tradicionalne parametre na kojima je do sada počivalo značenje »umjetnosti«. Kreator može stvoriti djelo naoko proizvoljno i prolazno, ali zato ništa manje zanimljivo, a da bi izazvalo u gledaocu neiskazane emocije i sugestije.

Nisam u mogućnosti da u ovo nekoliko uvodnih stranica u potpunosti prikažem razvoj i povezanost napora i pokušaja, borbi i tekovina s kojima se suočila vizualna umjetnost u posljednjih pedeset godina, a još manje učiniti makar i fragmentarni prikaz tako složenog razdoblja koje smo prošli i koje prolazimo. Slijedeće će stranice ipak dosta jasno i precizno dati okvir najznačajnijih umjetničkih pokreta i njihovih najpoznatijih predstavnika.

Još nešto treba spomenuti: ako je prva polovica ovog stoljeća predstavljala jednu od najvećih eksplozija kreativnih snaga na području vizualnih umjetnosti (koje, kao što smo vidjeli, možemo grupirati u već »povijesne« pokrete: futurizam, kubizam, nadrealizam, konstruktivizam, ekspresionizam...), to je isto tako slučaj nakon drugog svjetskog rata. Pop-art, op-art, tachisme (ili apstraktni ekspresionizam), *minimal-art* i, konačno, *body-art, narrative-art,* konceptu-

alizam, govore nam kako je ljudska kreativnost daleko od toga da bude ugušena, kao što su neki predviđali, iako se ponekad nalazi u opasnosti da uništi samu sebe zbog žudnje za novatorstvom, zbog bojazni da održi korak sa zahtjevima tržišta žrtvujući često ono što bi trebalo biti njezinim autentičnim ciljevima, te zbog nasjedanja laskanjima i skučenosti potrošačkog društva što je, možda, najznačajnija karakteristika našeg vremena.

Ali, umjetnost je — kako god je željeli definirati i opisati — uvijek imala i još uvijek ima zadatak da odražava situacije koje proizlaze iz društva. Neizbježno je, dakle, da i suvremena umjetnost izražava i odražava složenu i kontrastnu sociološku, političko-ekonomsku, etičku i idejnu situaciju društva u kojem se očituje.

Gillo Dorfles

Korijeni suvremenih kretanja

Moderna umjetnost rodila se u prilično drugačijem svijetu od ovoga danas. Bilježimo li datum rođenja modernističkog pokreta s prvim javnim pojavljivanjem fovista u pariškom *Salonu d'Automne* 1905. godine, vratit ćemo se društvu koje se u mnogo čemu vidno razlikuje od društva u kome danas živimo. U prvom desetljeću dvadesetog stoljeća tehnologija, dakako, hita brzim koracima naprijed, međutim, još je daleko od posvemašnjeg uplitanja u svakodnevnicu Evropljana. Motor s unutrašnjim sagorijevanjem, na primjer, znači mnogo više od dječje igračke, a pariški se ulični promet u 1905. godini jednom trećinom odvija tim pogonskim sredstvom, a ne više konjima. Pa ipak, sa potencijalne mogućnosti novih izuma još daleko od svoje potpune realizacije i ta moderna motorna vozila još su uvijek nalik kočijama koje su žurno željeli zamijeniti. Gledajući sitnije detalje, način života sličniji je životu koji su ljudi navikli provoditi tijekom čitava devetnaestog stoljeća negoli danas. Francusko-pruski rat 1870. bio je relativno svježa uspomena, a američki građanski rat imao je još dosta živih svjedoka. Nepodnošljivi društveni uvjeti koji su ostavili traga na nekim velikim književnicima prošloga stoljeća, kao što su Dickens i Zola, trajali su i dalje neizbježno i bez lijeka. Rascjep među društvenim klasama ostaje nazočan posvuda u evropskim zemljama. U Sjedinjenim Državama, s rađanjem jedne nove plutokracije — Astor Vanderbilt, Guggenheim, Gould — on postaje sve većim, dok se golema bogatstva čitavog kontinenta slijevaju u ruke nekolici-

ne privilegiranih.

Općenito je bilo prihvaćeno mišljenje da umjetnost treba biti i ostati stvar grupe koja bi, u usporedbi s ostatkom društva trebala biti prilično reducirana, tako naime, da u aristokraciji, plutokraciji i učenoj, dobrostojećoj srednjoj klasi ima svoju najširu komponentu. Ipak je bilo pokušaja da se umjetnost dovede u doticaj sa širom publikom — o čemu imamo oprečnih primjera u Victoria & Albert Museumu i Whitechapel Art Gallery, premda oba nikla u Londonu — i to iz filantropskih poriva devetnaestog stoljeća, koji su za nj toliko tipični koliko i, s druge strane, društvene nepravde. U stvari, uprava je ovih ustanova ostala u rukama srednje klase. Ukoliko su fovisti iz 1905. zaista »divlje zvijeri« kako ih šaljivo nazivaju kritičari, tada u modi, onda su se oni grozili samo spokojstvu jedne male socijalne grupe.

O intimnoj, gotovo domaćoj prirodi njihova revolta može se suditi iz nekih njihovih djela. Matisseova slika nazvana *La Desserte, harmonie en rouge* (slika 1), datirana s 1908. godinom, služi se vidljivim materijalom, koji predstavlja zajedničku točku za umjetnike toga vremena, bez obzira na njihovo estetsko uvjerenje, a što je, u stvari, dio tradicionalnog evropskog slikarskog instrumentarija još od vremena flamanske mode sedamnaestog stoljeća. Žena s poškrobljenim ovratnikom i orukvicama u bijeloj pregači, prikazana je kako slaže voće na poslužavnik, dok je drugi poslužavnik već pripremljen na stolu, zajedno sa dva vrča vina. Postupak s bojama i oblicima čini ovaj

domaći prizor originalnim. Boja je, kako kazuje naslov, harmonična, ali i neprirodno živa. Ovo, kao i drastično pojednostavljenje znaka pokazuje kako neznatnu važnost umjetnik pridaje načinu na koji oko percipira predmete u stvarnom životu.

Ovakva uporaba boje nije bila potpuno nepoznata ondašnjem slikarstvu, premda se Matisse, sa svojim novim pokusima, baca u nove krajnosti. Već je Whistler promaknuo ideju da se boju može tretirati glazbenim terminima i, doista je sam pokušao prvu takvu primjenu, ali u blažim tonovima. U Francuskoj su simbolisti, krenuvši nešto drugačijim putem, počeli usvajati ideju da je boja nešto što se može upotrebljavati da bi se izrazilo subjektivno duševno stanje koje pubuđuju predmeti, a ne izgled predmeta kako ga percipira oko.

Matisseovi preteče u uporabi živih i jarkih boja bila su dva velika majstora postimpresionizma, Gauguin i Van Gogh. Vangogovska upotreba boje bila je slobodnjačka, jer je njezina žestina otvoreno povezana sa snagom samih umjetnikovih čuvstava, i tako su se prvi put slikari našli pred jednom novom vrstom retorike, retorike patnje i tjeskobe, koja uvelike nadmašuje sve što je romantički pokret baštinio. Ekspresionistička struja evropske umjetnosti koja započinje u poznim godinama devetnaestog stoljeća, produžujući se do sredine dvadesetoga, u mnogim vidovima predstavlja vrhunski prijelaz iz romantičkog u moderno slikarstvo te je najupadljiviji elemenat »tradicionalnog« unutar modernoga gibanja.

U Njemačkoj, neposredno prije izbijanja prvog svjetskog rata ekspresionizam dostiže stupanj škole; najtipičniji je primjer njemačkog ekspresionizma Kirchnerova slika *Fünf Frauen auf der Strasse* (Pet žena na ulici) iz 1913. godine, ovdje predstavljena pod brojem 3. No ima mnogo poznatih modernih slikara koji bi se mogli uvrstiti među ekspresioniste, unatoč tome što su bili neovisni od bilo kakve škole ili pokreta. Jedan od najvažnijih iz te skupine jest židovski umjetnik ruskog porijekla Chaim Soutine, koji emigrira iz domovine da bi se nastanio u Parizu. Soutine je uvijek radio u povučenosti i njegovi radovi zadržavaju apsolutno osobne značajke (slika 4). Njegove rafinirane slike opsesijski se ponavljaju. On slika isti sadržaj više puta. Nerijetko precizno značenje njegova izbora ostaje skriveno negdje duboko kao upravo u ovom portretu »dječaka iz dizala«. Ono što najdublje zamjećujemo promatrajući sliku, nije značaj dječarca, nego način na koji umjetnik kroz slikanje priopćuje vlastitu tjeskobu. Ovdje nailazimo na još jednu potvrdu romantičarskog aksioma po kojem individualna gibanja nutrine dobivaju privilegirano mjesto, a s druge strane umjetnik griješi postavljajući sam sebi granice kad na neki način kontrolira vlastiti ego i tako ruši osobni potencijal; taj umjetnikov zahtjev da ga drže izuzetnim čovjekom u okviru društva sve veće jednakosti imat će, kako ćemo dalje vidjete, bitne posljedice na vizualne umjetnosti narednog razdoblja, iza 1945.

Usporedimo li *Le Groom* Chaima Soutinea s Matis-

seovim interijerom, uočit ćemo značajnu razliku: premda su boje obiju slika podjednako snažne, kod Matissea nedostaje osjećaj emocionalne napetosti koja tolikom snagom struji iz Soutineova djela. Ako je i bio vođom »divljih zvijeri«, kako ga kritika šaljivo prozvala, Matisse, u stvari, ostaje tih i sladostrasan temperament i ta je njegova osobina silno nazočna u djelu koje, usprkos svemu, ostaje jedno od njegovih najradikalnijih ranih ostvarenja, a to je *La Danse* iz 1910. (slika 2). Radi se, naime, o jednoj od dekorativnih kompozicija u kojoj Matisse još očiglednije oponaša Gauguinovo učenje.

Možda je Gauguin inferioran Van Goghu, no on ostaje figura čije djelo ima najveću važnost u odnosu na sukscesivni razvitak vizualnih umjetnosti. Za razliku od Van Gogha, smatraju ga prvakom škole, iako mu je taj naslov priznao samo uski krug umjetnika i pisaca. Činilo im se, da je on pronašao nove pravce u razvoju ideja, prisutnih već u simbolizmu. Njegova odluka da potpuno napusti Francusku da bi živio i radio negdje na Južnim morima, doima se kao moralni udarac. Gauguin slavi nadmoć instinkta. »Naša suvremena inteligencija«, primjećuje on, »izgubljena u detaljima analize, ne uspijeva uočiti ono što je odveć obično i odveć vidljivo.« Ovakvim držanjem i on je plaćao danak romantizmu, koji uvijek uzdiže kult običnog života. Ali Gauguin bijaše spreman jurnuti i dalje: traži u primitivnom narodu, bremenitom još tragovima svoje plemenske, pretkršćanske kulture,

one osobine koje smatra zauvijek izgubljenima u evropskom društvu toga doba. U tom je smislu on bio jedan od utemeljitelja onog barbarskoga kulta koji preplavljuje najnaprednije kulturne krugove pred zoru prvog svjetskog rata.

La Danse odiše i čistom Gauguinovom vizijom, i u općenitijem smislu, osjećajem koji Matisse dijeli s mnogim svojim suvremenicima da je društvo u kojem žive ustrojeno i već zagušljivo konvencionalno, zbog čega je neophodno mnogo štošta razoriti, prije no što se umjetnost ponovno podigne iz temelja. Čak se rat, uzročnik tolikih razaranja i izmjena društvenih struktura mnogima učinio, barem u svom početku, golemim ventilom, osloboditeljem rušilačke energije koju su mnogi umjetnici još dugo zazivali.

Djelo iz kojeg izvire taj negativan, rušilački duh, izraženije negoli ikada kod Matissea, jest preuranjeno Picassovo remek-djelo *Les Demoiselles d'Avignon* (slika 5). Naslikano tri godine prije *La Danse*, ovo djelo još radikalnije izražava nezadovoljstvo. Uistinu, po svemu je vidljivo da je ovdje Picassova osnovna namjera bila stvoriti sliku koja će svakom promatraču srednjeg staleža biti nepodnošljivo odvratna: podozrenje potvrđeno naslovom djela izvorno pripisuje pjesnik André Salmon. Odista, »Gospođice iz Avignona« opisane su kao ružne bludnice iz ulice Avignon u Barceloni, Picassovu rodnom gradu.

Akademski historičari modernističkog pokreta često tvrde da najznačajniji elemenat ovog djela ne leži u tom neprijateljstvu s obzirom na publiku, nego u

činjenici da *Demoiselles d'Avignon* otvara takozvani Picassov »crni period« koji je u svoje vrijeme podstaknuo rađanje kubizma. Promatramo li pet ženskih likova, uočit ćemo jasnu progresiju slijeva udesno. Glava nage žene s krajnje lijeve strane je spomen na lica Polinezijki što karakteriziraju posljednja Gauguinova djela. Dvije glave, sasvim desno, znatno se razlikuju, a inspirirane su očigledno afričkim krabuljama koje tada počinju privlačiti pažnju avangardnih umjetnika entuzijasta. Nakana da se pokaže u tome smislu »barbarskim« nedvojbeno je jasna.

Jedna od zanimljivosti u povijesti prvog modernističkog pokreta jest upravo činjenica da je ovo grubo i neugodno slikarstvo izravno dovelo do najizopačenijeg među stilovima toga razdoblja, analitičkog kubizma. Braqueova *Žena s gitarom* iz 1912. (slika 8) u svakom je pogledu tipičan primjer slikarstva koje on i Picasso tada stvaraju.

Tvrdnja da je kubizam bio izvorom čitave daljnje moderne umjetnosti doskora je ostala neosporena. Međutim, ipak postoje opravdani razlozi za mišljenje da se radi o skretanju pravca, ako ne o »ćor-sokaku«. Crnačka umjetnost smješta se u razdoblje uspona analitičkog kubizma jer su primitivni afrički umjetnici imali običaj prikazivati fasetirane forme, u kojima se različiti planovi skulpture razdvajaju jedan od drugoga čistom i jako uočljivom granicom. I Cézanne je u tom smislu jedan od velikih preteča; i on je imao naviku rezati u fasete obličja koja je prikazivao, no u njegovu su slučaju one razvijane u ravnoj plohi.

Tijekom njihove analitičko-kubističke faze (koja je bila dosta kratka) Picasso i Braque su odlučili provjeriti do koje granice mogu prodrijeti Cézanneova ispitivanja. Oduševljava ih predstavljanje trodimenzionalnih predmeta u samo dvije dimenzije, a da se pri tome ne okljaštri njihova trodimenzionalnost, ne dopustivši istodobno gledaocu da zaboravi na površinu slike koja je ostala ravna. Prihvatili su rješenje da odbiju tradicionalnu perspektivu, a s njom i svaki iluzionistički zahtjev da je moguće gledati predmete s različitih točaka gledišta. Kubističke su slike često bile pogrešno tumačene kao »apstraktne«, dok su u stvarnosti bile suprotne apstrakciji nastojeći dostići maksimum konkretnog i da budu vrlo rafiniran i precizan opis oblika.

Iako su suvremeni umjetnici nastavili koristiti pojam koji kubizam uvodi: da je slikarstvo, u stvari, vrst govora kojim se sasvim različitim terminima može prenijeti jedna zbilja u drugu — ipak su prestali spoljašnjost držati dominantnom. Možemo i paradoksalno smatrati analitički kubizam baš kao posljednju manifestaciju naturalističkog duha koji toliko prožima umjetnički izraz devetnaestog stoljeća upravo kao posljednji logički stupanj razvitka akademskog slikarstva *Salona*.

Nakon traume prvog svjetskog rata, u Francuskoj su slikari i kipari gotovo odlučili napustiti eksperimentiranja koja su zagovarali deset godina ranije. Kubizam se od brze analize viđenog sveo na tromu sintezu dekorativnih elemenata, a naslagani planovi, nekoć

upotrebljavani radi isticanja trodimenzionalnosti predmeta, odsada se koriste na potpuno konvencionalan način.

U razdoblju između dva rata pokazala se među pristašama kubizma sklonost k povratku klasičnoj tradiciji, koja je u Francuskoj dugo prednjačila — tradicija Poussina u sedamnaestom i Ingresa u devetnaestom stoljeću. Poussinov je utjecaj, na primjer, očigledan u monumentalnim ženskim figurama u djelu Fernanda Légera *Composition aux trois figures* iz 1932. (slika 7). U ovom se djelu javlja, kao već kod samog Poussina, tendencija da se stanoviti detalji, oči, ruke, grudi, svedu na sasvim konvencionalne simbole, lišene svakog elementa izravne opservacije. Ova se nakana čini utvrđenom iz dva razloga: prvi leži u tome da je Léger, kao klasicist, uvjeren da umjetnički govor, blago uopćen, vjerojatno postaje efikasniji prenošenjem općenitih ideja koje odgovaraju, na primjer, redu i smirenosti. Ali čini nam se da umjetnika (koji je bio komunist) muči sumnja da je modernistički pokret već predaleko zašao, izgubivši doticaj s masama kojima je bio namijenjen. Nemogućnost pomirenja umjetničkog i političkog radikalizma predstavlja zapreku koja je smetala suvremenim gibanjima čitavom putanjom njihova razvoja.

Ne htijući ni na koji način zanijekati kvalitet vrhunskih djela kubizma, reći ćemo da nit vodilja njegova razvoja kao da skreće u nekom drugom pravcu. Jedna od derivacija kubizma jest orfizam Roberta Delaunaya, koji sa zanosom podržava pjesnik

i publicist Guillaume Apollinaire, međutim Delaunay nije imao snage ustrajati na njegovim radikalnijim pokušajima. Nakon svoga prvog pojavljivanja u stilu proizašlom iz kubizma koji ističe vrijednosti boje i pokreta (slika 10) u kontrapoziciji ponešto statičnih kompozicija, tada omiljenih Picassu i Braqueu, Delaunay prelazi na jednu od prvih varijanti čiste apstrakcije sa slikama u kojima prostori čiste boje izgledaju kao da se prožimlju i međusobno obavijaju. I kod ovih, kao i u onih figurativnih djela, prevladava dinamički osjećaj za pokret.

Djela talijanskih futurista anticipirala su Delaunayovo zanimanje za predavanje pokretu. Važnost ove grupe u povijesti suvremenog pokreta bila je na neki način potcjenjivana, premda je djelimice ta ocjena bivala sukscesivno ispravljenom zahvaljujući retrospektivnim izložbama u Torinu i drugdje. Jedna od osobitosti futurizma je u činjenici da začetnik i duhovni vođa nije bio slikar. F. T. Marinetti, koji izdaje prvi futuristički manifest u jednom pariškom časopisu, veljače 1909, bješe talijanski pjesnik koji je dugo živio u Francuskoj. Njegov se manifest ipak isključivo odnosi na talijansku situaciju. Bio je to pogodak kamenom na kulturnu apatiju u koju je zapala Italija i na mrtvi teret njezine prošlosti. Među njegovim najčuvenijim izjavama bilježimo i ovu: »Mi tvrdimo da se veličanstvenost svijeta obogatila novom ljepotom — ljepotom brzine. Trkaći automobil ljepši je od Pobjede Samotrake.« Manifest je nadalje tvrdio: »Nema više ljepote, ako ne u borbi. Nijedno djelo koje

ne sadrži agresivni karakter ne može biti remek-djelom. Pjesništvo mora biti zamišljeno kao silovit napad na nepoznate snage, kako bi ih oborile ničice pred čovjekom.«

Futurizam privlači golem interes među teoretičarima modernog pokreta, najmanje iz tri razloga. Najprije zato, jer do savršenosti ističe duh agresivnosti koji označava internacionalnu avangardu u godinama što su neposredno prethodile prvom svjetskom ratu. Marinetti je nacionalist, superpatriota, koji veliča ideju oružanog sukoba: gorućom željom gledao je na rat kao na nešto što bi donijelo svjež udar vjetra na ustajale tavanice prošlosti. Ovu strast za silom osjećaju umjetnici i pjesnici posvuda. Upravo je bučno nazočna kod engleskih vorticista i kod sovjetskih futurista. Najekstremniji predstavnici avangarde sada žude samo za tim da iz temelja preokrenu čitavu socijalnu strukturu Evrope. Marinetti, pak, nije bio čovjek ljevice nego radikal desnice i, nakon kratka razdoblja u kojemu je Mussolinija smatrao prije političkim rivalom negoli saveznikom, završava svoju životnu aktivnost kao savršeni fašist.

Drugi je važan aspekt futurizma u tome što je bio prvi organizirani i svjesni avangardni pokret koji prije želi pronaći i nametnuti svoj identitet, nego taj zadatak prepustiti kritici. Marinettijeva je najveća briga bila publicitet; organizirao je futurističke manifestacije diljem Italije, a od 1912. i cijelom Evropom. Organizatori su bilježili uspjeh takvih manifestacija po neredima koje su uspjele izazvati.

Međutim, postoji i treći razlog koji čini futurizam toliko zanimljivim. To je talenat umjetnika koje je Marinetti privukao pod svoj barjak i orijentacija njihovih djela pod njegovim utjecajem. Najglasovitiji eksponenti futurizma, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Gino Severini (svi potpisani u *Tehničkom manifestu futurističkog slikarstva*, izdanom 1910. godine) svim su se snagama predali zadatku koji nalaže da se predstavi i odrazi suvremeni život, karakteriziran bjesomučnom brzinom i dinamikom. Boccionieva *La città che sale* (Grad koji se uzdiže), (slika 12), predstavlja u tom pogledu vrlo tipičan primjer. Zanimanje za pokret dovelo je futurističke slikare do razmatranja problema simultanosti; prikazivali su različite faze pokreta na istom platnu nadahnuti, vjerojatno, eksperimentima kronofotografije koje je izveo nekoliko desetljeća ranije E. J. Marey. Kubistička težnja da simultanim putem reproduciraju različite vidove jednog te istog predmeta bila je pomaknuta za stupanj naviše, budući da je uveden i vremenski elemenat. Po prvi put od pojave perspektive Zapadna umjetnost preuzima ideju prolaznosti vremena na platnu i umjetnik se prestaje ograničavati na prikazivanje ukočena predmeta ili lika uhvaćena u jednom trenutku. Ishod dosada navedenog bit će bremenit posljedicama za budućnost.

Avangardni pokret koji je prije nalik talijanskom futurizmu i čije je metode i ideje još vjernije prihvatio jest futurizam koji se odmah zatim pojavljuje u Rusiji, sa sjedištem, prije svega u Moskvi. No ruska se

avangarda razlikuje od talijanske prije svega jer je izrazito eklektička, a zatim jer se kompleksnije razvijala. Najznačajniji ruski umjetnici prelazili su često fazu neoprimitivizma koji je njihovo djelo približavao fovističkom. Ovakav razvoj opaža se u djelima Malevića, kao i kod Larionova i Gončarove. Zatim ih ushićuje kubizam. Ali je najfrapantniji slučaj ruskog futurizma prerana pojava čiste apstrakcije i njezino izuzetno brzo širenje. Suprematske kompozicije Kazimira Malevića (slika 13), djelo naslikano početkom prvog svjetskog rata, sadrže već one značajke ekstremizma koje više nije mogao nadmašiti nijedan predstavnik avangarde u narednih trideset godina.

Mnoge teme o kojima su nastavili raspravljati modernisti prvi put su formulirane u Rusiji tijekom razdoblja neposredno ispred i nakon revolucije 1917. U postrevolucionarnom razdoblju ruska se avangarda, predvođena velikim Malevičevim rivalom Tatlinom, usmjerava prema potpunom dokinuću umjetnosti pod znakom novog pokreta, nazvanog konstruktivizam. On postavlja načelo da umjetnik u tehnološkom društvu mora postati tehničarem i uporabljivati oruđa i materijale suvremene proizvodnje. »Naš konstruktivizam«, proklamira Aleksej Gan u jednom značajnom tekstu iz 1920. godine »potvrđuje borbu protiv umjetnosti, borbu bez milosrđa, budući da njezina sredstva i kvalitet nisu sposobni dati sistematsku formu potrebama revolucionarnog ambijenta«.

Konstruktivizam je jedan od preteča geometrijske apstrakcije (hard-edge) koju još i sada slijede mnogi

suvremeni umjetnici. Međutim, korijene geometrijske apstrakcije nalazimo i u Nizozemskoj i Njemačkoj. U Nizozemskoj konstruktivizam ima opoziciju u grupi koja se sama nazvala *De Stijl,* a nastala je 1917. u jeku rata. Najveći umjetnik povezan s tom grupom bio je Piet Mondrian. Nakon svog simbolističkog početka, pada pod utjecaj analitičkog kubizma za vrijeme boravka u Parizu od 1910. do 1914. Izoliran u svojoj zemlji izbijanjem neprijateljstva, počinje razvijati vlastiti stil, sasvim geometrijski, lišen odnosa s likom ili krajobrazom, dok nije postigao stupanj na kojem formalni elementi njegova slikarstva izbijaju pojednostavljeni do krajnosti. Tanke crne pruge dijele površinu na crna, bijela, siva polja, i tri temeljne boje. Pred kraj života izgnan u Ameriku, Mondrian je morao dokazati da taj minimalni stil posjeduje jednu neočekivanu mogućnost razvoja. Njegovo posljednje remek-djelo *Broadway Boogie-Woogie* (slika 15) anticipira neke od izuma poslijeratne filmske umjetnosti.

Bliske dodire s umjetnicima nizozemske grupe *De Stijl* imali su umjetnici okupljeni u njemačkoj Bauhaus — školi, osnovanoj u Weimaru 1919. godine. Cilj je posljednjih da, analogno konstruktivistima, stvaraju racionalnu umjetnost u skladu s modernim svijetom tehnologije. I poput konstruktivista, predstavnici Bauhaus-škole sve više smatraju lijepe umjetnosti nečim boljim od obične eksperimentalne forme industrijskog crteža. Ova je nakana jasno vidljiva u djelima nastalim početkom dvadesetih godina u jednog od najtipičnijih majstora škole, Lászla Moholy-Nagy

(slika 16).

Ipak, nije sva apstraktna umjetnost u okviru Bauhausa težila k funkconalizmu. Ovo poglavito vrijedi za djelo Vasilija Kandinskog, koji je stanovito vrijeme bio vrlo blizu Bauhaus-školi. Kandinski je ključna figura jer nitko kao on ne može biti smatran utemljiteljem čiste apstrakcije. Ipak ona za njega ima suštinski različito značenje od apstrakcije kojoj su se priklonili mnogi njegovi kolege, a koja znači — demistificirati umjetnost i učiniti je mondenom, dok je za Kandinskog sredstvo kojim se izoštrava mistički i duhovni sadržaj. Za njega je slikarstvo, kako smo već vidjeli kod Soutinea, sredstvo za eksploziju vlastitog identiteta.

Kandinski je rođen u Moskvi 1866. godine; slikati je počeo tek oko svoje tridesete godine. Preselivši iz Sovjetskog Saveza u Njemačku, studira u Münchenu pod vodstvom majstora-simboliste, Franza von Stucka, i odmah se probija kao vođa avangarde. Utjecaj njemačkog *Jugendstila* slijedi onaj futuristički. Kandinski, pored toga, studira teoriju boje francuske grupe Pont-Aven. Njegova su ga proučavanja dovela do zaključka da je jedini zakon za umjetnika, zakon njegove »nutarnje potrebe«: »Sklad boja i oblika može se zasnivati samo na jednom: promišljenom dodiru s ljudskom dušom.« Malo po malo Kandinski se počinje otcjepljivati od figurativne umjetnosti i 1910. slika svoju prvu apstraktnu kompoziciju. Te su prve improvizacije (slika 18) razigrane eksplozije mističnog čuvstva; one nalaze pojašnjenje, ne u nekakvoj obvezi umjetnika prema društvu, nego u onome što

sam sebi duguje, u njegovoj potrebi da učini vidljivom intimnu jezgru svojega bića.

Već prije no što se Kandinski priključio grupi Bauhausa — što se zbilo 1922. godine — njegov je stil postajao sve više poslušnim, a sve manje lirskim, i to pod utjecajem konstruktivizma. No umjetnik se nikada nije podredio jednoj čistoj utilitarnoj estetici, a knjižica koju izdaje 1912. pod naslovom *O duhovnom u umjetnosti* trebala je postati udžbenikom za naredne generacije, poglavito u Sjedinjenim Državama.

Radikalizam prve generacije modernog pokreta nije se izrazio jedino preko apstraktne umjetnosti. Prvi svjetski rat donosi sa sobom reakciju protiv svega što umjetnici sada vide kao bezumno i stravično u vremenu u kojem žive, pa makar to bilo i predmetom njihovih donedavnih htijenja. Optimističkom poletu futurizma uslijedio je isprazan nihilizam očajavanja i razni *dada* pokreti koji se rađaju za ratnog doba. Najaktivniji dadaistički centri bili su Zürich i New York, dva grada na marginama sukoba. Nova eksplozija aktivnosti zahvatila je slikare i pjesnike različitih narodnosti; dadaizam je kozmopolitski više no ijedan pokret koji mu prethodi. Najdestruktivniji vid dadaizma jest način na koji će umjetnost ponovno dovesti u pitanje.

Marcel Duchamp je među dadaistima najintelektualniji umjetnik i u svakom slučaju najvažnija ličnost. Duchamp potječe iz umjetničke obitelji. Njegova starija braća su slikari Jacques Villon i kipar Raymond Duchamp-Villon. Godine 1913. njegova slika

Nu descendant un escalier (Nag silazi niza stube), izaziva senzaciju u već samom po sebi atraktivnom njujorškom Armory Show. Jedan časopis opisuje ovo djelo očigledno kubo-futurističke derivacije, kao »eksploziju u drvodjelačkoj radionici« i s tom je rečenicom reputacija slikara bila osigurana.

No, Duchamp, čini se, nikad nije imao visoko mišljenje o svom umjetničkom talentu nego je, naprotiv, otkrio u sebi poziv filozofa koji se podsmjehuje modernizmu. Od njegovih novotarija najviše razaralačkog duha pokazuju takozvani *ready-made*, izum koji se može objasniti samo u vezi sa samim umjetnikom koji ga se dosjetio. »Duchampovo držanje«, reče jedan njegov stari prijatelj, »otkriva umjetnika, koji smatra da je život melankolična igra, u kojoj ne vrijedi truda uzrujavati se i tragati za bilo čim. Za njegovu nadmoćnu inteligenciju logične su posljedice kartezijanskog *Cogito ergo sum* posvemašnja apsurdnost života i priroda kao sastavni dio bezvrijednog svijeta.

Tvrdeći da svaki predmet može postati umjetničkim dijelom, naprosto ga etiketirajući takvim, Duchamp je razbuktao rušilačku ironiju. Kako li je silno duhovit, na primjer, kad je na jednoj avangardnoj izložbi predstavio porculanski pissoir s potpisom »R. Mutt« i onda pratio reagiranje svojih kolega, članova žirija, kako negiraju vlastite principe o umjetničkoj slobodi (slika 20)!

Ipak, njegovi *ready-made* postavljaju važno pitanje, primjerice: kako zapravo prepoznati umjetničko djelo? Duchamp zbunjujuće odgovara: umjetničko djelo

smatramo takvim isključivo zato jer smo već unaprijed pripremljeni da ga učinimo i unaprijed prihvatimo činjenicu da predmet koji prikazujemo pripada posebnoj kategoriji. Uporno je ponavljao činjenicu, da njegovi *ready-made* »nikada nisu birani po nalogu estetike nego se taj izbor temelji na reakciji vizualne indiferentnosti zajedno s potpunom odsutnosti bilo dobrog ili lošeg ukusa... ukratko, totalnoj anesteziji.« Duchampova je djelatnost bila u podrezivanju krila tradicionalno utvrđenim pravilima estetskog procjenjivanja. Nakon toga je bilo nemoguće nanovo uspostaviti ravnotežu i srediti situaciju.

Dadaizam je već bio zasićen nihilističkim mislima e da bi se dugo održao na životu. Odasvud su se naslućivali znakovi pravaca u koje je mogao skrenuti. Jedan od najvažnijih signala krije se u metafizičkom slikarstvu koje se pojavljuje o obliku ličnog izraza mladog talijanskog slikara Giorgia de Chirica, otprilike 1911. ili 1912. izrastajući za vrijeme rata u umjetnički pokret kada de Chirico dobiva vjernog pristašu u futurističkom slikaru Carlu Carràu. Carrà i de Chirico željeli su ponovno oživjeti vedrinu klasičnog talijanskog slikarstva, dakle upravo ono što su futuristi nastojali uništiti Istodobno im je bilo jasno da se svijest duboko promijenila. »Mi koristimo slikarstvo«, reče jednom de Chirico, »da bismo kreirali novu, metafizičku psihologiju stvari« (slika 23). Vidljivi svijet metafizičkih slikara često skriva podzemnu kakvoću tjeskobe i zloduha ispod svoje prividne vedrine, jer razgolićuje, htio to umjetnik ili ne, neke prikrivene

aspekte njegove vlastite prirode.

Nakon rata, nadrealističkom pokretu ostaje zadatak kodificirati ovo otkriće i u načelu ga utemeljiti. Nadrealizam je ushićen Freudovim radovima i htio se poslužiti umjetnošću kao sredstvom otkrivanja zagonetnog područja podsvjesnoga.

Max Ernst, koji je 1910. osnovao dadaističku grupu u Kölnu, odlazi 1920. u Pariz i tamo postaje možda prvim pravim slikarom nadrealistom. *Slavuj ugrožava dvoje djece* (slika 24) jedno je od njegovih prvih zapaženih nadrealističkih djela. S tehničke točke gledišta ono se uklapa u analitički kubizam, uporabom collagea, a moglo bi se prispodobiti s djelom drugog Nijemca, dadaiste Kurta Schwittersa, (slika 26). No drugačija je Ernstova nakana. Dok kubizam nastoji naglasiti postojeću dihotomiju između naslikane zbilje i »zbiljskog« u pravom smislu riječi, posredstvom neočekivana umetanja ovog posljednjeg na mjesto prvoga, Schwitters sa svoje strane otkupljuje sve što je odbačeno kao smeće — stare autobusne karte, komade ambalažnog papira — organizirajući to u umjetnost. Ernst nas, pak, želi suočiti s univerzumom koji vrvi plodonosnim, ali neočekivanim kombinacijama. Izbor predmeta koje koristi temelji se na vrijednosti njihova izgleda.

S obzirom na to da nadrealizam s tolikom pažnjom podvlači spontanost i naslućivanja podsvjesnoga, možda će izgledati čudesno da neki od njegovih najglasovitijih predstavnika koriste akademsku tehniku, i to u tolikoj mjeri, da odbacuju većinu otkića

prethodne epohe. Međutim, umjetnici poput Dalija i René Magrittea odlučili su na najjasnije moguć način pokazati svoju viziju tako, naime, da odabiru onakvo predstavljanje za koje misle da je publici najprihvatljivije (slike 28, 29). To je bilo razlogom da umjetnik poput Magrittea ostaje stilistički inertan tijekom čitave svoje karijere. Slikarstvo za njega nije samo sebi svrhom, nego predstavlja odgovarajuće sredstvo komunikacije.

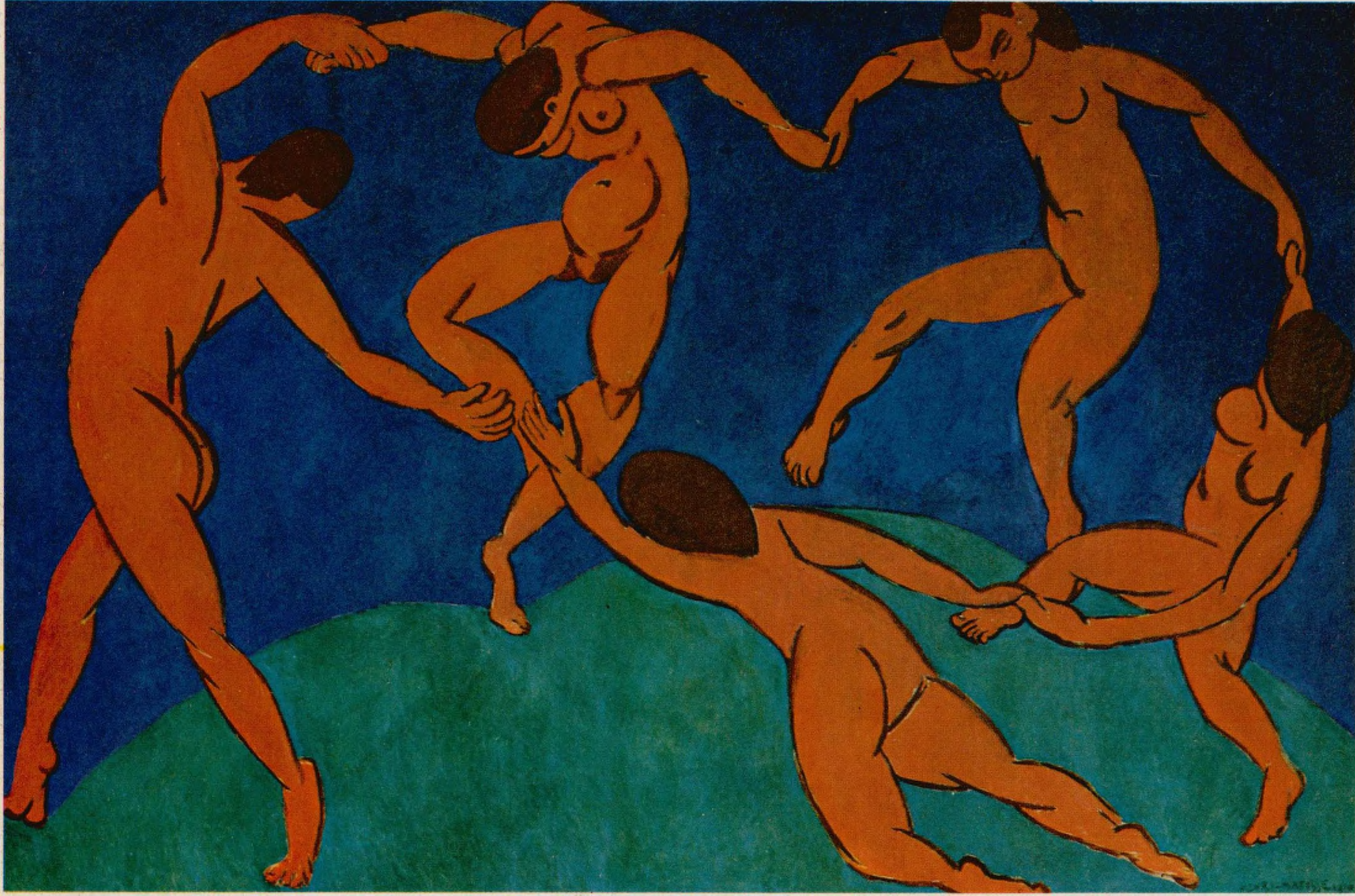
Stanovit broj predstavnika nadrealizma smatra da ne treba isključiti kakvoću osobina nerazdvojivih od slikarstva. Jedan od njih je Joan Miró, čiji *Holandski interijer* iz 1928. (slika 30) pokazuje brigu za prostorne probleme, što može zahvaliti kubizmu. Na ovoj slici možemo vidjeti početke stila koji će Miró ubuduće još više razraditi. To je, naime, način slikanja koji je više nalik pisanju znakovnim obilježjima rasutim po platnu poput hrpe hijeroglifa. Kako ćemo vidjeti u narednom poglavlju, ova je težnja urodila obiljem posljedica za umjetnost koja slijedi godinu 1945.

Ono što se čini vrijednim razmatranja u ovom odsudnom trenutku, ipak nije individualna evolucija nekih nadrealista, ma kako oni bili eminentni, koliko je to priroda nadrealističkog pokreta kao takvoga. Njegova je povijest, koja obuhvaća književnost i politiku podjednako kao i vizualne umjetnosti, podrobno dokumentirana, unatoč tome što interpretacija činjenica često daje oprečan materijal. Nadrealistički je pokret službeno osnovan 1924. godine s izdavanjem *Prvog nadrealističkog manifesta,* dokumenta prispodobive

vrijednosti *Futurističkom manifestu* iz 1907. On ovako utvrđuje riječ »nadrealizam«: »Čisti psihički automatizam preko kojeg se ispunja nakana da se izrazi, riječima, pismom ili kojim god drugim sredstvom, pravo funkcioniranje misli. Diktat misli u odsustvu svake kontrole razuma, s isključenjem svake moralne ili estetske preokupacije.« No, ova bi se definicija vrlo brzo morala proširiti, neki će reći izmijeniti, s naporom da se pokret stavi u red s političkim zbivanjima, poglavito onima u Rusiji. Kad je pjesnik Louis Aragon digao glas zajedno sa svojim istomišljenicima, nadrealistima, 1930. odlučujući se u potpunosti za komunizam, ovaj raskol označava odlučan zaokret u povijesti cijelog pokreta. André Breton, koga su nadrealisti nazvali »papom«, nastavio je tražiti politički kluč ljevice svojim estetskim i filozofskim principima, međutim, njegov pokušaj nije urodio definitivnim uspjehom, dok su nadrealisti ostajali povezani poput fovista i kubista prije njih, s novčanim osloncem u bogatoj i modernoj eliti.

Nadrealizam i konstruktivizam su na različite načine dali prve primjere ovog primjetnog nesuglasja između radikalne umjetnosti i radikalne politike, koje će nastaviti zaokupljati angažirane umjetnike u razdoblju nakon 1945. godine. S tim u vezi korisno je prisjetiti se što je španjolski filozof Ortega y Gasset o tome prozborio točno pedeset godina ranije, u trenutku kada produkcija kubizma i iz njega deriviranih pravaca biva jedinim ocjenjivalačkim elementom s

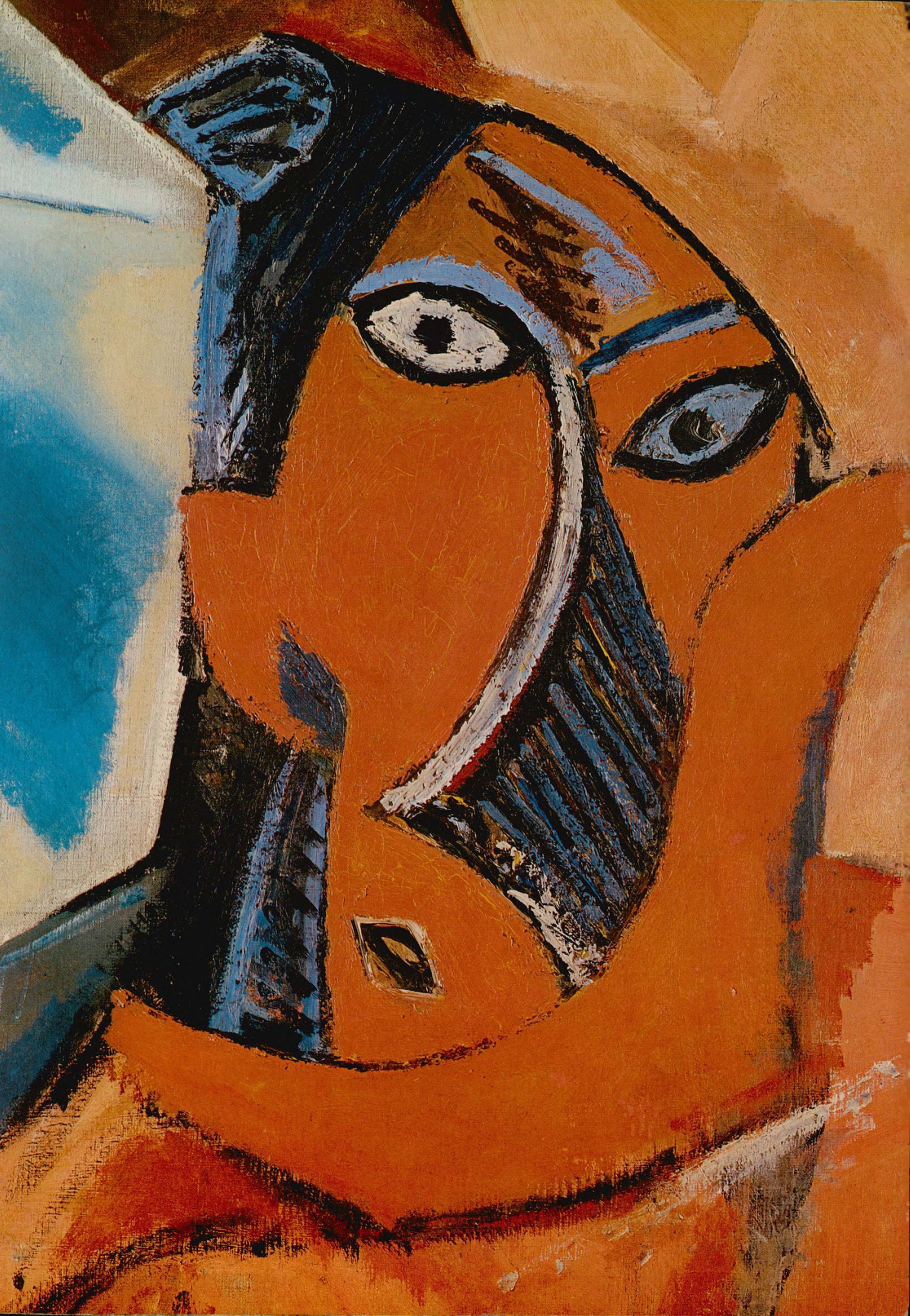
kojim je raspolagao. »Po mome mišljenju,« primjećuje on u svom glasovitom eseju *O dehumanizaciji umjetnosti*, »značajku suvremene umjetnosti sa sociološkog stajališta pokazuje činjenica da se publika dijeli na dvije kategorije osoba: one koji razumiju i one koji ne razumiju... Očigledno, modernistička umjetnost nije stvorena za sve ljude, kao što je bio slučaj s romantizmom, već je od svog početka namijenjena posebno nadarenoj manjini. Navikle da prednjače na svakom polju, mase osjećaju da su njihova prava ugrožena tom umjetnošću, koja je umjetnost privilegiranih, aristokracija instinkta.« Ovo gledanje sve više i više postaje nepopularno, naprosto heretičko.



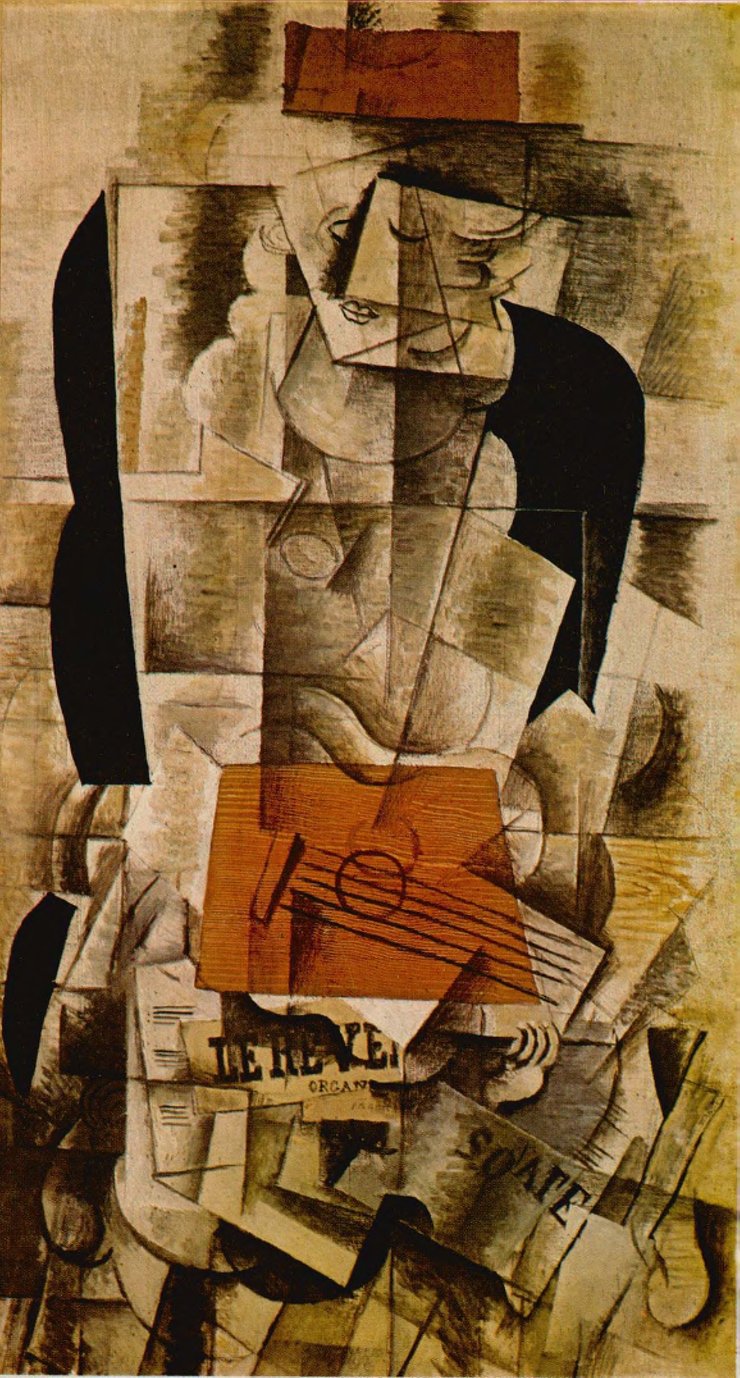









F. LÉGER
1932

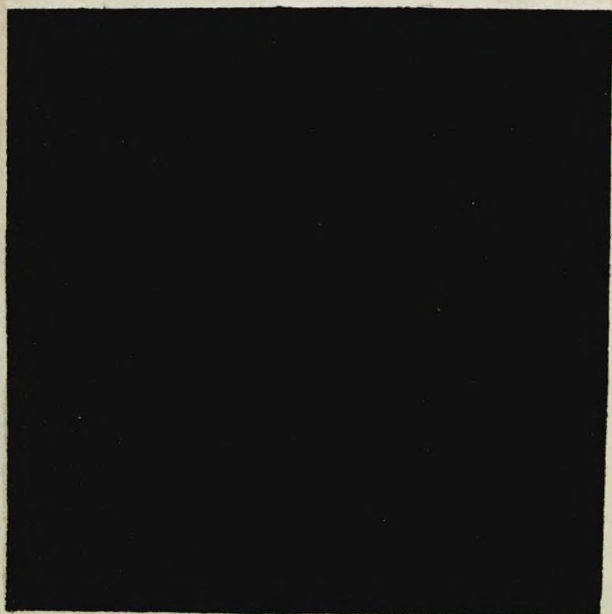
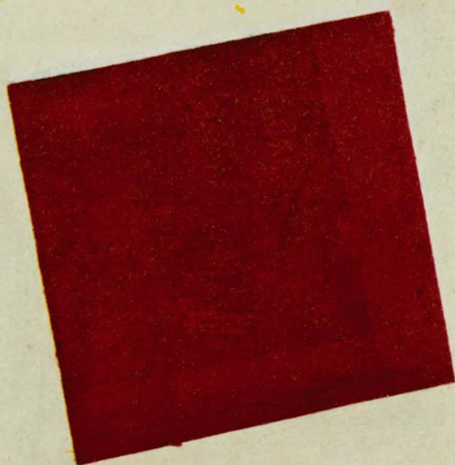

LE REVE
ORGAN
SONATE

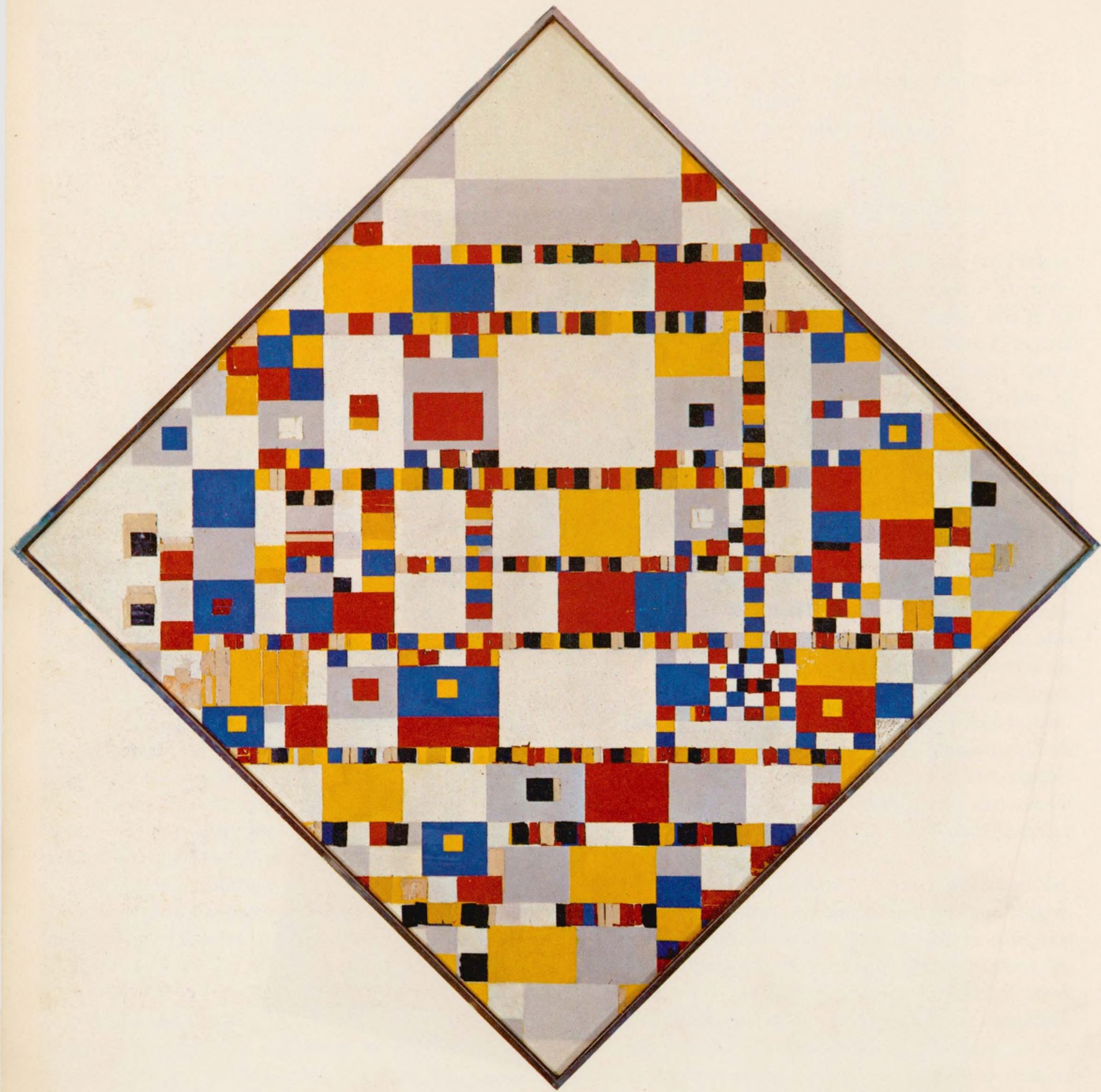


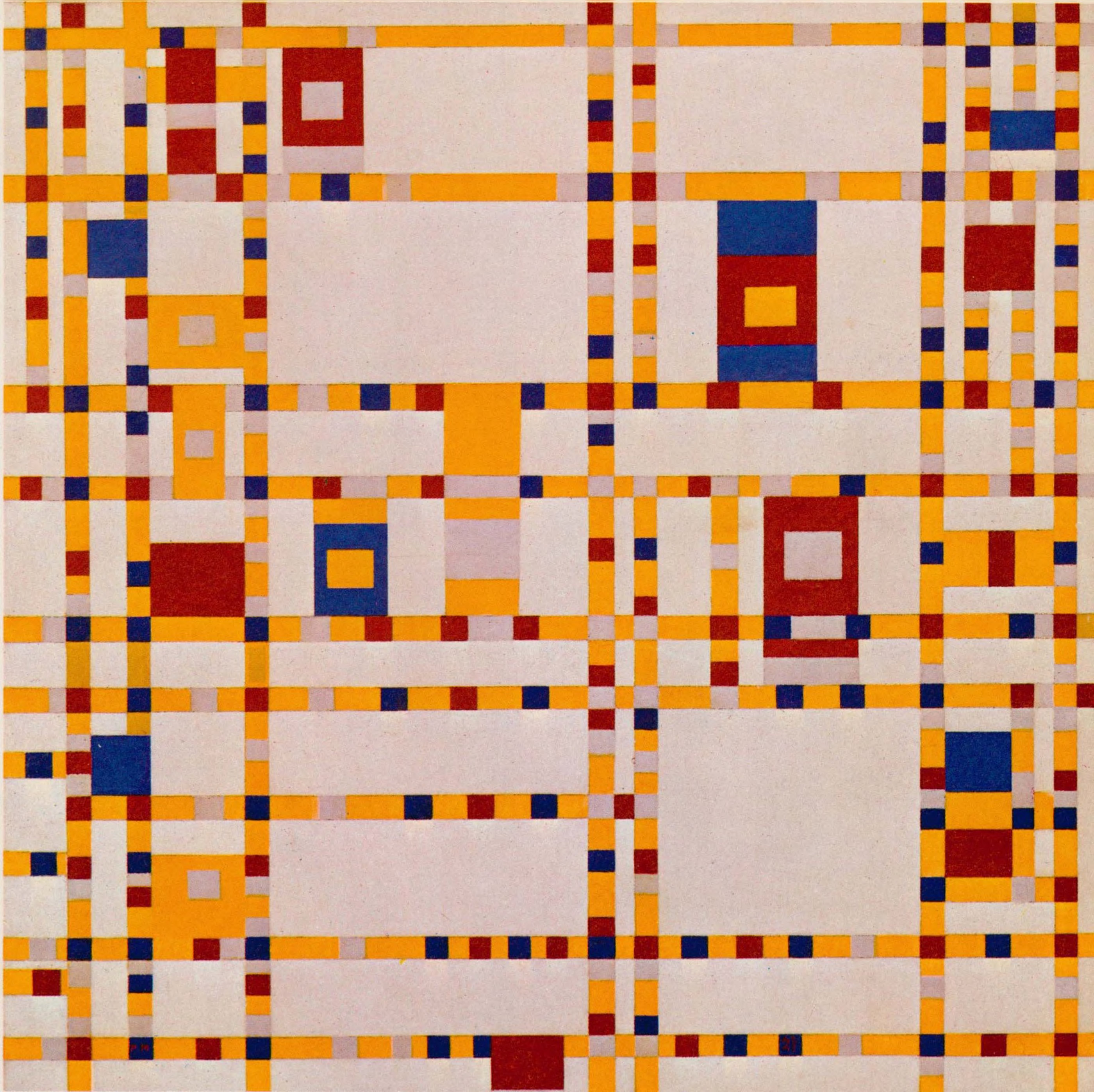


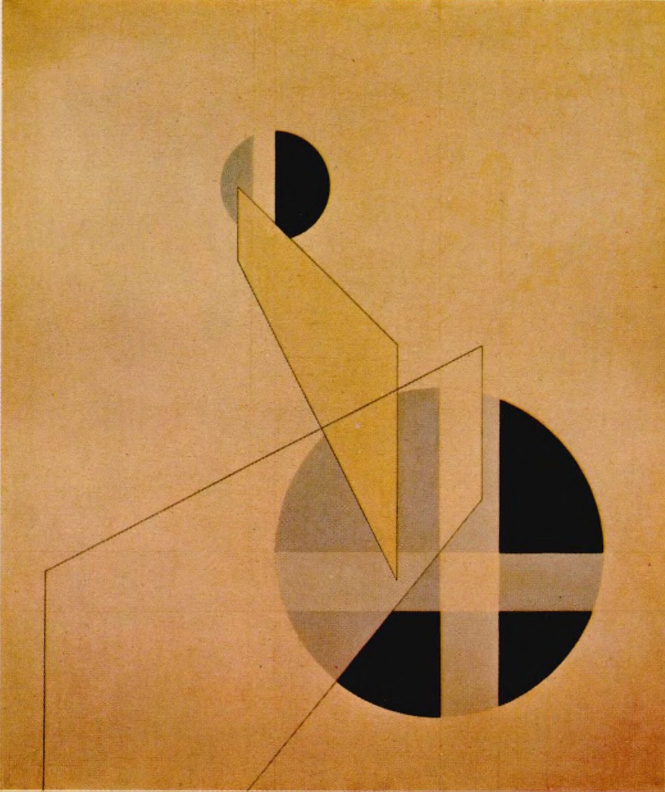

Bowling
P
O
LKA
MICHE
VALS









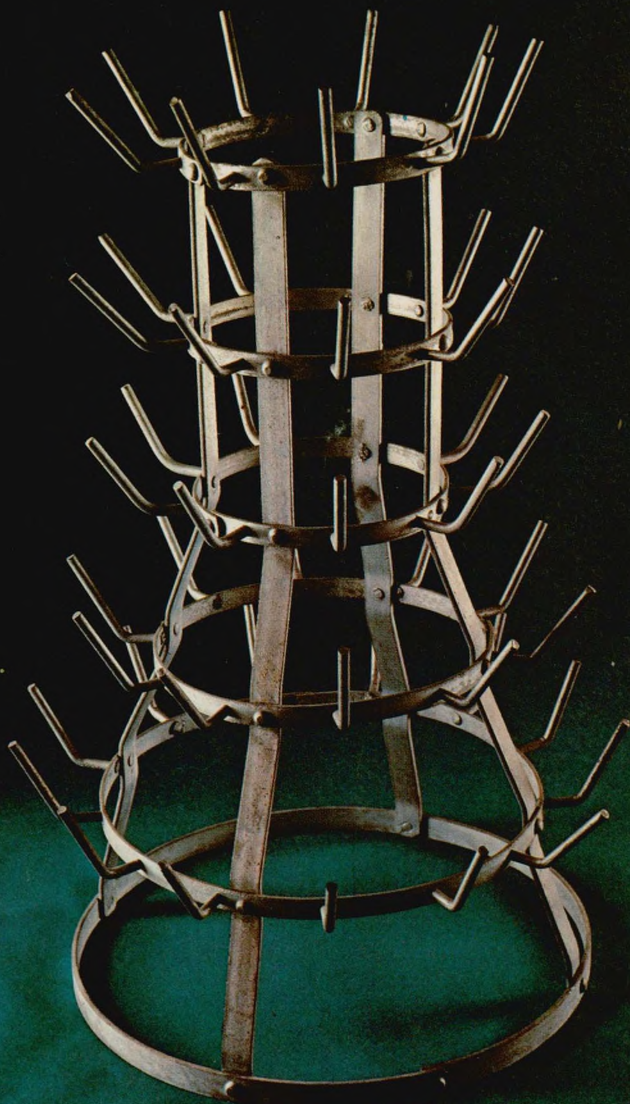





ESCALIER


R. MUTT
1917






georgio de Chirico
M.CM.XVI

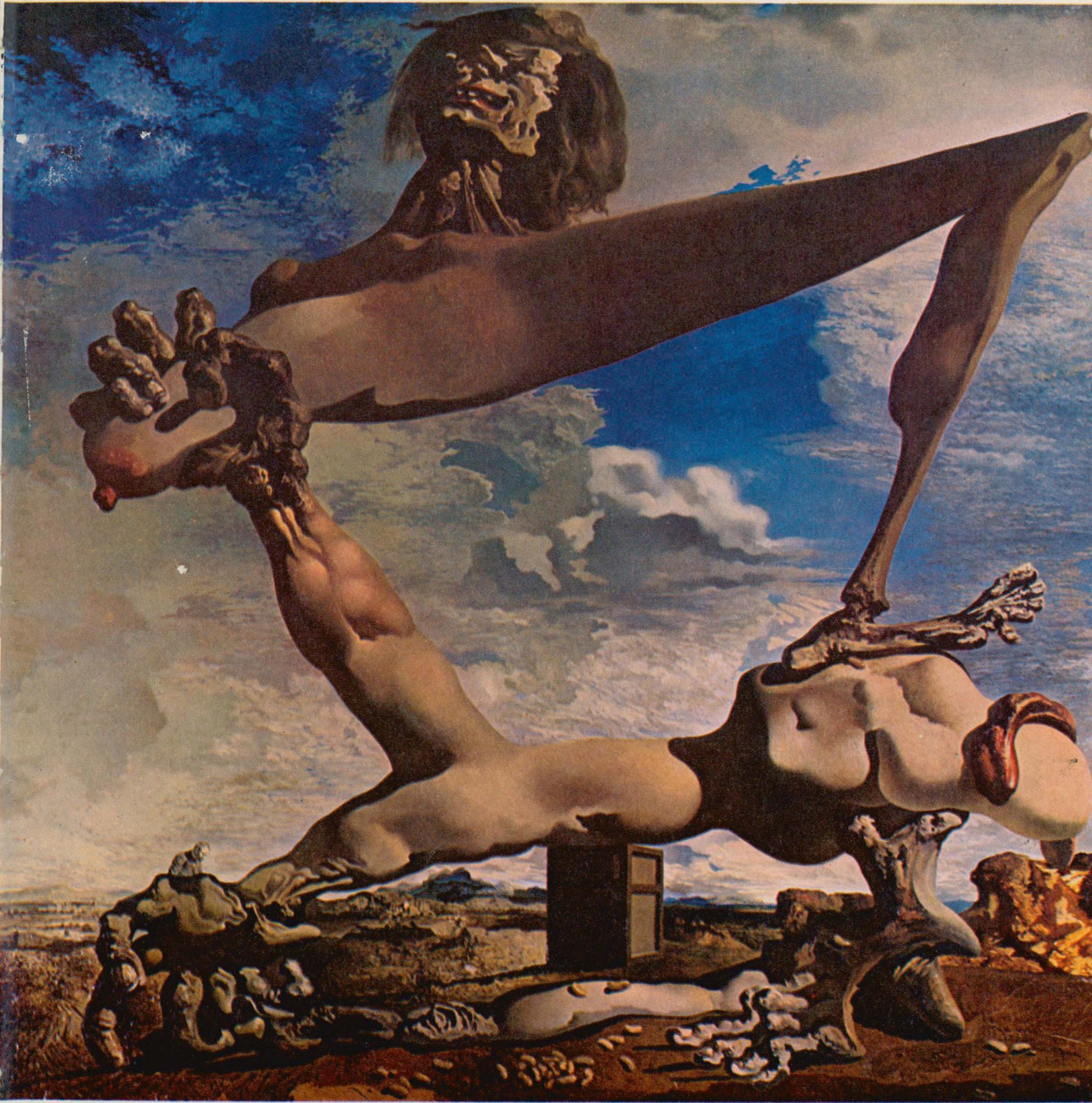

2 enfants sont menacés par un rossignol / M. ernst

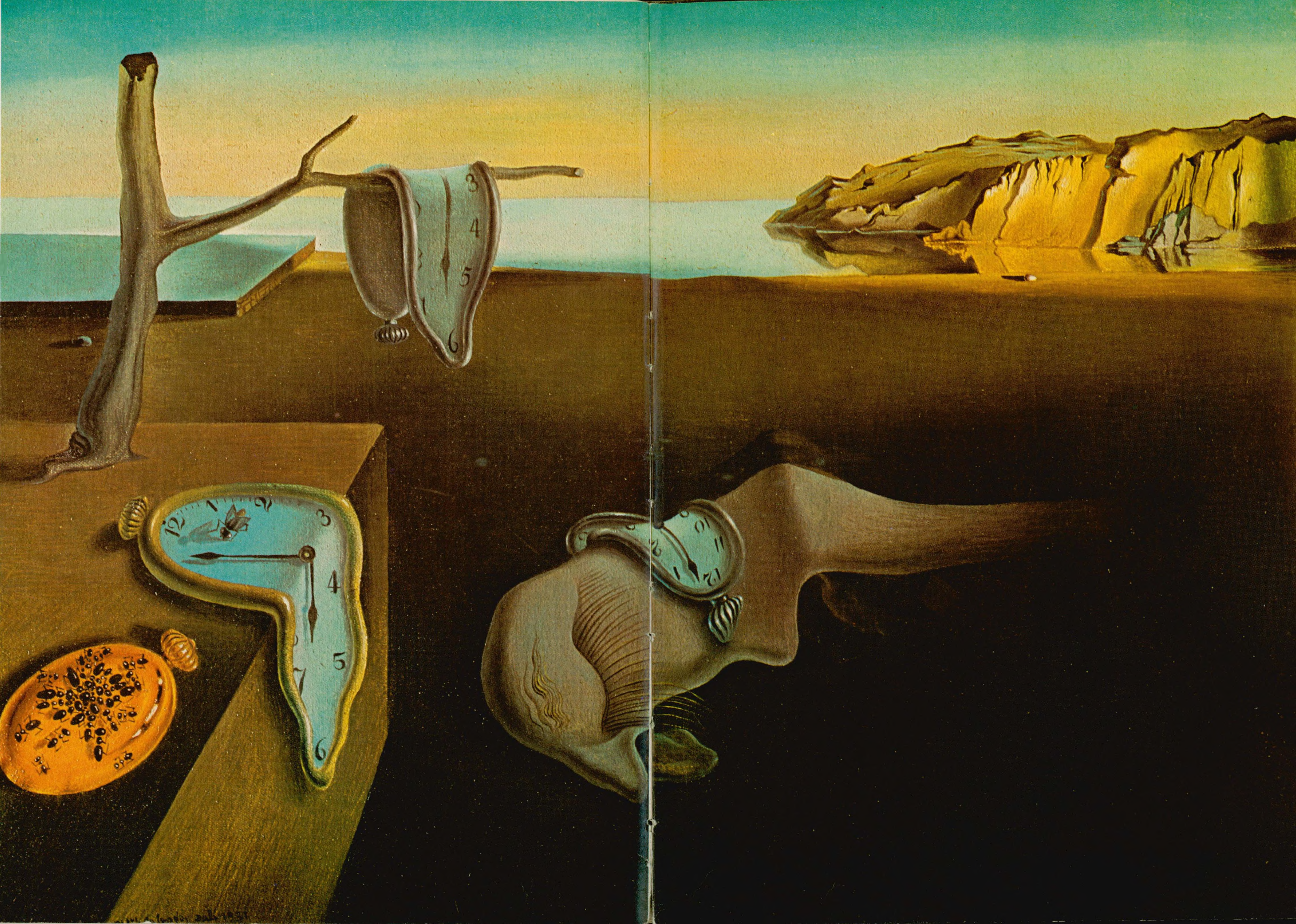

eichsf
Offener Brief
Mathias
Die Korrupt
732
RASTI





burg.
20
23
Carl Weiland
Hannover
Thielenplatz Nr. 2
g Balkon
echts
Cigaretten u. Tabake.
95
2. Ra
94
13
1919









Apstraktni ekspresionizam

Na poslijeratnom stilističkom repertoaru apstraktni ekspresionizam uživa apsolutno privilegiran položaj, ne samo jer je bio prvi u nizu eksperimenata, nego i stoga što, možda, definitivno označuje jedno razvođe, prijelaz vlasti. Baš kao što su iz drugog svjetskog rata Sjedinjene Američke Države isplivale u rang najmoćnije nacije na svijetu, tako i pojava apstraktnog ekspresionizma možda znači stupanje na prijesto američke umjetnosti. New York postaje zamjena Parizu i sjedište umjetničkog svijeta.

Premda sadrži samo dio istine, ovo je stajalište ipak umjereno. Apstraktni ekspresionizam je trebao u budućnosti postati šovinističkim sredstvom stanovitog broja američkih kritičara, no on je, u stvari, reakcija protiv usko nacionalističkih stremljenja. Tijekom velike ekonomske krize, od 1920—1930, američka je umjetnost prešla fazu introverzije koja se ispoljila u različitim vidovima kao, na primjer, političkim konzervativizmom regionalista pod vodstvom Thomasa Harta Bentona čije djelo pokazuje nostalgično zanimanje za američko selo i prošlost Amerike. Ovoj se struji suprotstavlja marksistička struja mnogih pripadnika Federal Art Projecta pod okriljem Works Progress Administration, kako bi se ublažilo najjaču bijedu uzrokovanu naglim ekonomskim padom.

Federal Art Project nije, doduše, dao mnogo djela vrijednih spomena, ali je pridonio oporavljanju odnosa između umjetnika i društva, pružajući publici novu svijest o suvremenoj umjetnosti. Ovi federalni umjetnički projekti pobudili su, nadalje, zanimanje za duh

tijela, među samim umjetnicima.

Općenito uzevši, regionalisti su figurativci, kao i većina umjetnika povezanih s poduzećima W. P. A. (Works Progress Administration). Ipak, odgovorna nadleštva projekata ne razlikuju formalno apstraktnu od figurativne umjetnosti pa će se takva demokratska odluka duboko odraziti na budućnost.

Unatoč mnogim zaprekama, apstraktna se umjetnost uspjela održati na životu u Americi tridesetih godina. Njujorški Museum of Modern Art upriličuje 1936. godine značajnu izložbu pod nazivom »Kubizam i apstraktna umjetnost«, i iste se godine najmlađi apstraktni umjetnici organiziraju u društvo koje se jednostavno pojavljuje kao grupa American Abstract Artists. Ovi slikari, za razliku od svojih kolega, smatraju suvremenu umjetnost međunarodnim zajedništvom, dok su njihovi vlastiti radovi još uvijek ovisni o inozemnim modelima, poglavito francuskim. Stanovit broj članova A. A. A. ujedno pripada i grupi *Abstraction-Création*, francuskog kritičara Michela Seuphora. Svi američki slikari skloni su strogo geometrijskom stilu, koji u krajnjoj analizi proizlazi iz pokreta *De Stijl* i konstruktivizma.

Već tijekom tridesetih godina američka umjetnička pozornica obogaćuje se dolaskom talentiranih izbjeglica. Među njima su Joseph Albers koji je predavao u Bauhaus školi i Hans Hofmann, predavač iz Münchena, gdje je boravio od 1915. do 1932, kada prelazi u Ameriku. U New Yorku Hofmann otvara 1934. godine novu školu »Eight Street School« koja postaje

stjecištem mladih Amerikanaca i upoznaje ih s najnaprednijim evropskim strujama.

Ipak, izbijanje rata predstavlja odlučujući događaj koji tjera gotovo sve nadrealiste u New York. Matta dolazi već 1939, a nakon 1940. slijede ga Ernst, Dalí i Masson, od slikara, te André Breton, »papa« pokreta. Breton je još uvijek figura oko koje se svi okupljaju. Peggy Guggenheim, tadašnja supruga Maxa Ernsta, otvara 1942. Art of this Century Gallery, koja je poslužila za aktivnosti grupe i izlaganje djela mladih američkih umjetnika i nadrealista u emigraciji.

Isprva su odnosi među umjetnicima bili nezdravi. Nadrealisti su se tvrdoglavo zatvarali unutar svojih družbi, a u odnosu na domaćine nelagodno se osjećali Neki, kao na primjer Breton, odbijaju čak da nauče engleski. Nekolicina američkih slikara ipak uspijeva uspostaviti kontakt s izbjeglicama. Jedan od njih je Arshile Gorky, slikar armenskog porijekla. Gorkyjevo slikarstvo je most između evropskog nadrealizma i onoga koji upravo započinje jedna nova generacija Amerikanaca.

No, prije negoli obuhvatimo Gorkyjevo stvaralaštvo, treba nešto reći o umjetnosti Massona i Matte, dvojice nadrealista čije se djelo u suštini razlikuje od slikarstva jednog Dalíja ili Magrittea. Rođen 1896, Masson je jedan od prvih sljedbenika nadrealističkog pokreta, kome pristupa 1924. u vrijeme svoje prve izložbe. Nikada nije mnogo držao do Bretonovih samovoljnih pravila. Već 1933. raskida s pokretom, tužeći se da službena nadrealistička doktrina vrlo malo

vodi računa o posebnim potrebama slikara: »Nadrealistički pokret isključivo je literaran... U književnosti nadrealisti insistiraju na točnosti riječi, onako kako je to tumačio Boileau; ali kada govorimo o slikarstvu, oni postaju odveć liberalni u pogledu strukture. Duhovne vođe nadrealističkog slikarstva ne moraju biti i njegovi poznavaoci.« (André Masson, »Jedanaest Evropljana u Americi«, *Museum of Modern Art Bulletin*, XIII, 4—5, 1946, str. 4)

Kao što je vidljivo iz tipičnog primjera, ovdje reproduciranog (slika 32), Massonovo djelo nije verističko poput Dalíjeva ili Magritteova, nego kaligrafijsko. Jedan je kritičar ovako opisao njegove najtipičnije kompozicije: »Delirijska klijanja, do te mjere zamršena da postaju zapleteni labirinti vegetativnih, organskih ili duhovnih vijuga.« Pada nam na um i razmatranje Amerikanca grčkog porijekla Nicolasa Calasa: »U nadrealističkoj umjetnosti, umjetnik-sanjar postaje njezinim subjektom.«

Značajan je elemenat u Massonovu djelu njegova uska povezanost s nadrealističkom doktrinom automatizma. Za nadrealističke pisce tehnika »automatskog pisanja« dugo se koristila kao jedno od glavnih sredstava kojima se umjetnik dotiče vlastite podsvijesti. Pisac sjedi s perom ili olovkom u ruci ispred lista čista papira i pušta svoje misli i asocijacije da teku bez zapreke. Na isti način Masson, iako nepovjerljiv prema književnosti, daje slobodan zamah svome kistu i tako na njegovim krasopisnim skikarijama izviru obličja, do toga trenutka nepoznata i samom stvarao-

cu.

Čileanac Matta, mlađi od Massona, ne dolazi u dodir s američkom grupom nadrealista sve do polovine tridesetih godina. Neobične inteligencije i nevjerojatne ambicije, brzo je shvatio da je potrebno proširiti poznavanje već prihvaćenih nadrealističkih tehnika, ukoliko želimo pridonijeti modernom pokretu svojim ličnim udjelom. Prema Calasovoj, u neku ruku genijalnoj primjedbi, »Matta je zamijenio svoj prigušeni mikrokozmos jednim neprihvatljivim makrokozmosom«. Time Calas htjede reći da se Mattove slike često pojavljuju kao sugestija jednog paralelnog svijeta, poput onog iz fantastičnih romana (slika 33). Maštarije na njegovim platnima zadržavaju, međutim, osjećaj neuhvatljivosti koji otkriva da dobar dio svojih predstava duguje automatskim pokretima. Njegov postupak je prosipanje prozirnih valova boje po platnu, obično pomoću krpe, a zatim oblikovanje skica koje, kako rad odmiče, tako postaju sve osebujnijima i slikovitijima.

U tom je pogledu Mattovo djelo u oštrom kontrastu s djelom Arshila Gorkyja, koji je i po mišljenju samog Bretona, najvažniji regrut američkog nadrealizma. Na zadnjim se Gorkyjevim djelima može otkriti automatizam, ali njihova polazna točka leži u skicama, često uspjelijima od samih slika. Jedan drugi element razdvaja Gorkyja od Matta (iako su dugo vremena bili, ne samo kolege, već i prisni prijatelji), a to je karakteristika njegovih slika koje zalaze u svijet prirode, s neprestanim aluzijama na dozrijevanje, cvat,

bujanje, zrenje plodova, dok je Mattaov svijet sasvim mehaničan. To ćemo još bolje uočiti, promotrimo li Gorkyjevo djelo u detaljima (slika 39, *Dark Green Painting*).

Prije nego je postao nadrealistom, Gorky se podvrgnuo dugom naukovanju studirajući iznad svega kubizam, pokazujući međutim potrebu za rekapitulacijom svakog određenog stila moderne umjetnosti. Njegova podređenost Picassou bila je predmetom zlobnih šala u njujorškom umjetničkom svijetu. No, kad je konačno postigao zrelost umjetnika, taj je studij obilato urodio plodom; štoviše, Gorky je neobično dobro razumio kubističku uporabu površinskog prostora, toliko, naime, da Miró koristi njegova iskustva na svojim platnima. William Rubin, u jednoj od svojih najboljih studija o Gorkyjevu djelu, ovako se izražava: »Činjenica da je Gorky bio u mogućnosti sintetizirati Miróa i Massona u vlastiti kubizam, dok bi to bilo nezamislivo s nadrealistima kao što su Dalí i Tanguy, dobiva svoje značenje ako se prisjetimo da su Miró i Masson jedini nadrealisti koji prethode uvjerenim kubistima. Premda se njihove organske forme udaljuju od morfologije kubizma, nikada nisu žrtvovali smisao za površinski prostor (nasuprot dubinskom prostoru) i za komotan raspored kompozicije unutar jednog plana, kako su to naučili tijekom svog kubističkog školovanja.« (»Arshile Gorky«, Williama Rubina. *Art International,* VII/2 25 veljače 1963).

Gorkyjeva čuvstvenost, isto kao i njegova tehnika čini ga ključnom figurom u povijesti američkog

slikarstva našega vijeka. Gledamo li posljednje njegovo stvaralaštvo, primjerice djelo *The Betrothal* (Zaruke, slika 38), naslikano 1947, primijetit ćemo da platno posjeduje iznenađujuću autobiografsku vrijednost. Oblici, na izgled lišeni specifičnosti, ipak s velikom preciznošću, govore o onome što umjetnik vidi i osjeća da postoji. Zamjećujemo vlastiti slikarev mazohizam i to u načinu na koji se forme međusobno prožimlju. Iz nečeg prividno nježnog i bezopasnog izviru kandže i svrdla. Rubin govori o slikarevoj »čuvstvenoj krhkosti«, izraz koji nalazi opravdanje, jer je Gorky, nakon mnogih osobnih nevolja počinio samoubojstvo 1948. Sada nam je jasno da je ta slikareva krhkost bila i jedan oblik agresije. Gorky uzdiže svoje »ja« otvorenije od bilo kojeg evropskog slikara.

Ako je Gorky ostao s ove strane razvođa koje dijeli nadrealizam od apstraktnog ekspresionizma, Pollock je bio čovjek koji je učinio odlučujući korak preko brane. Jackson Pollock poduzima prve korake na polju regionalizma; u razdoblju od 1929—1931. godine studira s Thomasom Bentonom, a kasnije, poput mnogih američkih slikara pomaže W. P. A. Godine 1939. radi u ateljeu socijalno-realističkog slikara, Meksikanca Davida Siqueirosa i kontaktira s drugim eminentnim meksičkim slikarima iste škole.

Oko 1943. dolazi u doticaj sa sredinom nadrealista iseljenika, posebno s Art of this Century Gallery. U studenom iste godine Peggy Guggenheim organizirala mu je samostalnu izložbu. Njegovi se radovi od početka do sredine četrdesetih godina zasnivaju na

automatskim tehnikama, no, nije ih se moglo definirati apstraktnima. (Slike 40 i 41). U tom razdoblju Pollock upotrebljava piktografije i ideograme, pod utjecajem svojih studija o Jungu i mitologiji američkih Indijanaca, a djelimice su bili plodom Miróova i Massonova utjecaja. Međutim, ta djela posjeduju neku vrst američke oporosti koju odmah otkrivaju kao nešto nova i oni kritičari koji nisu simpatizirali Pollockovo slikarstvo i nalazili ga nezgrapnim. Ta je sirovost bila, u stvari, plodom nekog odvažnog izbora. Kasnije, opisujući vlastitu tehniku, Pollock izjavljuje: »Ne radim koristeći se risanjem ili skicama u boji. Moje je slikarstvo izravno. Njegovo je nastajanje prirodno naviranje neke potrebe. Iz toga proizlazi moj postupak. Stalo mi je da svoje osjećaje izrazim, a ne da ih opisujem. Tehnika je samo sredstvo kojim dolazi do ekspresije. Kad slikam, imam općenitu ideju o onome što radim. U stanju sam gospodariti fluidom koji struji iz slikarstva. Nema incidenta, isto kao što ne postoji ni početak ni svršetak.« (Komentar Jacksona Pollocka za film *Jackson Pollock*, koji su snimili 1951. godine Hans Nemuth i Paul Falkenberg).

U 1947. godini Pollock počinje raditi na seriji gestualnih slika, koje se danas smatraju ne samo znakom njegove vlastite personalnosti, nego možda i kao najznačajnijim produkcijama apstraktnog ekspresionizma u cjelini. Jednom je slikar dao objašnjenje kako zapravo nastaje njegovo djelo, na primjer *Autumn Rhythm* (Jesenji ritam, slika 43). Iako je to već poznato, vrijedi ga još jednom citirati: »Na podu

(Pollock je radio na platnu razastrtom na podu ateljea) se osjećam udobnije. Čini mi se da sam bliži slici, da sam dio nje same, jer na taj način mogu okolo hodati, raditi na sve četiri strane, doslovce integrirati se sa slikom. Radi se o postupku analognom slikanju na pijesku, poput Indijanaca s Istoka. Kad se nalazim unutar slike, onog časa zaboravljam što zapravo radim, i tek nakon stanovitog vremena 'ambijentiranja' počinjem biti svjestan što činim. Nimalo se ne bojim nanositi modifikacije, uništavati obličja, jer slika posjeduje svoj vlastiti život. A ja nastojim izvući ga na površinu. Jedino kad izgubim doticaj sa slikom, ishod je konfuzan. Inače caruje čista harmonija, žitko prožimanje i slika je uspjela.« (Jackson Pollock, »My painting«, *Possibilities I,* New York, zima 1947—1948.)

Osjećaj sklada, koji spominje Pollock, odražava se u samim slikama koje su iznenađujuće vedre i dekorativne u usporedbi s ranijim njegovim djelima.

Bez obzira što se svi oduševljavaju Pollockovim djelima, ponajbolji su suvremeni kritičari podijeljenih mišljenja pred pitanjem, kako protumačiti jednog Pollocka. Bryan Robertson, autor najvažnije monografije o umjetniku, obrazlaže da »Pollocka nikada nije zanimala komunikacija deskriptivnog tipa«. Irving Sandler, koji je napisao povijest apstraktnog ekspresionizma, danas već udžbenik, kazuje o »ekspanzivnu spletu sila koje lebde na pasivnoj površini platna«. U jednoj skorašnjoj raspravi u kojoj se želi zbližiti ovaj žanr američkog slikarstva i sjeverne romantičarske

umjetnosti, Robert Rosemblum potkrepljuje: »Pollock, klasik s kraja četrdesetih i početka pedesetih godina, postaje gotovo prirodnim čudom, vrtoglavim vihorom energije, koji je u stanju odvući nas do u krajnost mikroskopske i teleskopske vizije što sijeva atomskim i galaktičkim eksplozijama ili, rečeno više ovozemaljski, do u područja pobjede dalekih, nedohvatljivih elemenata prirode, kao što su zrak, vatra, voda.« (Robert Rosemblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition,* London, 1975, str. 203)

Svakako ima nešto istinita u ovom zadnjem pojašnjenju koje, doduše, ne vodi mnogo brige o donekle pritajenoj emociji koju izazivaju Pollockove slike na uštrb njihove fizičke ekspanzije. Ono što Pollock želi saopćiti jest osjećaj »sebe sama« koji je toliko tankoćutan da izvanjska zbilja vrlo neznatno utječe na nutarnji svijet umjetnikov.

Ovaj argument možemo ispitati i iz drugog ugla gledajući djela druge dvojice slikara znatno manje važnosti. Jedan od njih je Franz Kline, apstraktni ekspresionist generacije koja nastupa iza generacije utemeljitelja pokreta. Kline je uvijek i isključivo bio crtač. Njegova tipična crno-bijela platna na prvi se pogled čine gigantskim kineskim ideogramima (slika 44). Ova prispodoba, međutim, daje pogrešnu sliku realnih umjetnikovih izvora. Ti su izvori našli korijena u tehnikama grafičkih ilustracija i u postavljanju tračnica i skela za mostove urbanog njujorškog krajolika. Ove se slike na prvi pogled doimaju žestoko, a neki ih smatraju snažnima. Kritičar Robert Goldwater

govori o načinu na koji nastaju: »One se čine spontanim, neretuširanim bilježenjem impulzivna duševna stanja, grubo nabacanim, širokim i sigurnim namazima.« Ali nastavlja s jednom kontradikcijom u odnosu na način na koji su stvarane: »Samo je nekoliko slika bilo izvedeno u jednoj seansi. Mnogo izravnih širokih poteza, čija snaga leži u jednom nadahnutom pokretu, zapravo je bilo izvedeno sitnim udarima kista. Često, čitave ove slike nadnaravne veličine nastaju prema modelu bezbrojnih Klineovih malih skica.« (Robert Goldwater »Frank Kline: Darkness visible«, *Art News*, sv. 66, 1. ožuljka 1967, stranica 38 i dalje).

Drugi slikar koji zahtijeva usporedbu s Pollockom dolazi iz potpuno druge sredine. Radi se o umjetniku West Coasta po imenu Mark Tobey, koji je dio života posvetio temeljitom proučavanju japanske kaligrafije (slika 46). Nadahnuvši se izravno materijalom istočnjačkog porijekla, Tobey razvija postupak koji se po njemu određuje kao *white writing* (bijelo pismo). No imao je i drugog oružja na raspolaganju kao što nam i sam kazuje u katalogu svojoj retrospektivnoj izložbi, upriličenoj u Stedelijk Museumu u Amsterdamu, 1966. godine: »U posljednjih petnaest godina, moj je pristup slikarstvu prošao razne varijacije ovisno, čas o kistu, čas o linijama ili bijelim dinamičkim potezima, o prostoru, geometriji. Također sam nastojao zadržati u svom djelu jedan određeni stil. Moj je put bio nalik cikcak liniji, unutar i izvan starih civilizacija, u potrazi za novim obzorjima preko meditiranja i kontemplaci-

je... Nastojao sam raditi 'totalno slikarstvo' ali ipak primjenjujući vrtložnu masu.«

Tobey se od Pollocka i Klinea razlikuje u dva važna aspekta: vrlo osobenu osjećaju za proporcije i nostalgiji za antičkim (što Pollock izbjegava i onda kad koristi primitivne piktograme). Međutim, kod pomnijeg promatranja njegovih slika, opažamo da ga ipak nešto povezuje s dvojicom slikara, a prividno »izravan« govor gestualne apstrakcije čini nam se, još specifičniji i više hermetički, potpunije odsječen od sredine u kojoj se rađa, što historičari moderne umjetnosti baš ne odobravaju. Taj je govor često isto tako dvosmislen, kao i njegovi tehnički postupci. Sami apstraktni ekspresionisti, koji su čitali Marxa, Freuda, Junga, očigledno su bili svjesni opasnosti u koje su mogli zapasti, i zanimljivo je pogledati koje solucije predlažu o odnosu na dilemu izolirana umjetnika. Najizravniju i na neki način najgrublju daje Clyfford Still (slika 48).

Still je bio jedan od prvih apstraktnih ekspresionista koji je uspio oblikovati svoju personalnost i to je tvrdoglavo gajio. Njegovo je djelo pomalo monotono, ali je ta monotonija već uključena u Stillovoj koncepciji umjetnika kao američkog pionira. »Postoji put koji moramo prijeći, uspravno i bez ičije pomoći... dok ne nadvladamo mračne doline pustoši i ne stignemo na čist zrak, gdje se može zastati, onkraj visoke ravni, na čistini. Tako se mašta, oslobođena straha, okova i zakona, stapa s vizijom u jedno. A Djelo, prisno i apsolutno, nosilac je njihova zanosa.« (Pismo Gordonu M. Smithu od 1. siječnja 1959.

Izdano u katalogu retrospektivne izložbe Clyfforda Stilla u Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY. 1959.)

Robert Rosenblum fino prispodobljuje Stillovo slikarstvo s njegovim formama nalik na plamen, oblake ili stalaktite, i slikarstvo jednog, njegova nešto starijeg kolege, ni izdaleka toliko glasovita, Augustusa Vincenta Tacka, čija golema kasnosimbolistička platna možemo vidjeti u Philips Gallery u Washingtonu. Rosenblum kazuje kako Tack, s jedne strane ima nešto zajedničko sa Stillom, a s druge s američkim romanticima tipa Albert Pinkham Ryder i Albert Bierstadt. Valja napomenuti da ovom usporedbom ništa više ne cijenimo Stillova dostignuća koja nam se, u stvari, čine sladunjavima i provincijalnima.

Na suprotnom kraju spektra, bilo zbog temperamenta ili intelektualne snage, smješta se Robert Motherwell. On je odigrao ključnu ulogu u povijesti američkog apstraktnog ekspresionizma. Upravo je on spojio stanovit broj svojih kolega s iseljenicima, nadrealistima iz Evrope. Svjesniji od bilo kojeg drugog američkog umjetnika povijesnog razvoja estetike modernističkog pokreta, on ipak brani automatske tehnike, bez obzira na njihove nedostatke kojih je u potpunosti svjestan: »Ako se sasvim zaboravimo u podsvjesnom, postat ćemo robovima.« I stajao je iza automatizma, zahvalivši jednom paradoksu: »Plastični automatizam, pa čak možda i onaj verbalni, u stvari ima sasvim malo dodirnog s podsvjesnim. Prije ćemo plastičnim oružjem doći do novih formi. Ono predsta-

vlja jedno od najvećih formalnih izuma dvadesetog stoljeća.«

Motherwell pokušava utjeloviti moralne sile, koje neki apstraktni ekspresionisti misle da su za svoja djela uzeli iz tradicionalne estetike, izjavljujući odrješito kritiku Doreu Ashtonu: »Ja katkada dosegnem estetski lijepo slikanje i onda stanem. A zatim nastavljam, jer ono zbiljski ne odgovara ocjeni koju ja dajem svijetu.« Tromi ritam njegovih najtipičnijih kompozicija (slika 49) dovodi ih do ruba mrtvila, a apstraktno-ekspresionistička slika bez životnosti znači definitivan promašaj.

Nitko ne bi mogao ovako optužiti snažno i raznoliko djelo Willema de Kooninga, u čijem je djelu ono »ekspresionističko« apstraktnog ekspresionizma najviše nazočno. Tome je jedan od razloga i dolazak već zrelog de Kooninga u Sjedinjene Države 1926, najevropskijeg od svih velikih apstraktnih ekspresionista, izuzevši, možda, Hofmanna. Njegove su najpoznatije slike razne serije ženskih likova (*Woman I*, slika 50 i 51), koje se isprva pokazuju afirmacijom sirove seksualnosti, a kasnije poprimaju nježnost prispodobivu Fragonardu. Unutar njihove prividne nepostojanosti možemo otkriti stanovitu ustrajnost nakane: »Za de Kooninga je bitno uvrstiti sve, ne dozvoliti da nešto promakne, iako to znači raditi u vrtlogu proturječja, a kako je već netko zaključio, vrtlog proturječja njemu je omiljena stvar.« (Thomas B. Hess, *De Kooning's Recent Paintings*, 1967)

Neprestana de Kooningova uznemirenost vodi ga

do odluke da koristi mnoge tradicionalne žanrove. Pored niza ženskih aktova postoji, na primjer, dojmljiva serija krajolika koji lebde upravo na granici apstrakcije (slika 54). Prispodobimo li sliku *Door to the River* (Vrata na rijeci) sa slikama krajolika drugorazrednih apstraktnih ekspresionista, kao što su Grace Hartigan (slika 55) i Helen Frankenthaler (slika 56) uočit ćemo s kakvim je zanosom uspio održati jedno tankoćutno ravnovjesje. De Kooning se trudi do savršenosti istaknuti *genius loci,* a da nikad ne upada u specifične detalje tako, naime, da platno zadržava za sebe sposobnost dojmljivosti na gledaočevu maštu. Pa ipak, njegovi krajolici trpe isti nedostatak koji nalazimo i u pejzažima nekog romantičkog slikara poput Constablea; oni su kolebljivi i ne pružaju rješenje. U tom smislu predstavljaju jedva fragmente iskustva, razdvojene od svakog konteksta koji obstoji u moralnoj praznini.

Moralnost slikarstva nedvojbeno je bitno pitanje za apstraktne ekspresioniste o kome treba raspravljati, jer smo tako zaključili, ispitujući djela jedne umjetničke grupe koja se neznatno razlikuje od ove o kojoj je prethodno bilo riječi. Gestualni slikari, kao Pollock i Kline nadali su se da će stvoriti neku vrst komunikativna poleta koji je, možda, blizak duhovnom elanu posljednjih mistika srednjeg vijeka. Ali, mnogi su njihovi kolege bili prilično nepovjerljivi prema mogućnostima provociranja takvih gibanja duše ili duha. Među njima su Adolph Gottlieb, William Baziotes Mark Rothko i Barnet Newman.

Jedan od motiva koji su poticali ove umjetnike prema novoj, radikalnoj umjetnosti Amerike četrdesetih godina, jest razočaranje. U njegovoj suštini, paradoksalno, ležala je vrst nadanja. Barnet Newman će kasnije izjaviti: »Godine 1940. neki od nas su se trgnuli iz sna i opazili da je situacija beznadna i da u stvarnosti slikarstvo i ne postoji, ili da se izrazimo terminom u modi, da je ono zamrlo još četvrt stoljeća pr. n. e. To je buđenje bilo egzaltirano poput revolucije. Njime se pokrenula težnja, uzvišena namjera (nešto prilično različito od puke ambicije), da se pođe od nule, kao da slikarstvo nikada nije ni postojalo, da bi se stvorio uzvišen crtež. Ovaj trenutak čiste revolucionarne istine izvukao je iz ovih slikara novo slikarstvo.« (Barnett Newman u »Pollock: An Artist«, Symposium, Part I, *Art News,* sv. 57, 16. listopada 1958)

Evo što kaže Adolph Gottlieb: »Situacija je već bila tako kukavna, da sam se osjetio slobodnim da započnem bilo što, ma kako apsurdno to izgledalo. Što sam imao izgubiti? Niti kubizam niti nadrealizam nisu mogli zadovoljiti čovjeka poput mene. Svi smo se osjećali osamljenicima (ibid.).

»Golem bezdan«, kako kaže Gottlieb, morao se nečim ispuniti, na prvom mjestu trebalo se trsiti da se ponovo utemelji primitivna mitologija i simbolizam, stvari koje imaju suvremenu vrijednost, premda su i dalje podjednako »tragične i izvanvremenske«, kako su poslije primijetili Rothko i Gottlieb u jednom njihovu glasovitom napisu u *New York Timesu,* lipanj 1943.

Zanimanje za piktografiju moralo se pokazati još stabilnijim i trajnijim u djelu Williema Baziotesa, tako da je izraženo i u jednoj od njegovih posljednjih slika, glasovitoj *Pompei* iz 1955 (slika 57). Lawrence Alloway u predgovoru kataloga za izložbu, posvećenu Baziotesovu djelu u Muzeju Guggenheim, 1965. podrobno iznosi zbir umjetnikovih afiniteta i precizno tumači izvore i utjecaje ovog umjetnika, ovako: »Značajka američke umjetnosti četrdesetih godina jest preobražaj nadrealističkih tehnika u smjeru jedne organski ujedinjene ekspresivnosti. U slučaju Baziotesa to je pravac forme 'lijepog slikarstva'. Za situaciju je indikativno ono što je Baziotes realizirao sa svojim biomorfizmom. On je zaokružio i nadmašio pokret obnovivši originalne tradicije fantastične umjetnosti. Njegov tromi, mudri i čuvstveni automatizam bliži je Paulu Kleeu, nego Andréu Massonu. Njegova maštovitost sanjara više je nalik misterijima Odilona Redona nego drami otkrovenja i opomene nadrealizma.«

Kako Alloway uviđa u jednom drugom odlomku iste studije, Baziotes nastoji ostati, da se tako izrazimo, postrance od ostalih američkih umjetnika svoje grupe, jer »on zadržava jednu bitno scensku koncepciju slikarskoga prostora unutar kojeg se širi obilje razgovijetnih oblika.« U tom pogledu ima izuzetnu srodnost s Gorkyjem.

Gottlieb i Rothko krenuvši s iste točke prijeći će stazu mnogo drugačije i dramatičnije. Gottlieb razvija svoje piktografije, dok njihovi jako pojednostavljeni oblici ne postanu središtem platna, tako, naime, da

njime potpuno dominiraju (slika 58). Ali osjećaj slike i dalje postoji, poglavito kad se žljebovi dovoljno izoštre da mogu preuzeti svoju funkciju i početni identitet: »Radikalna izmjena ljestvice, upotpunjena izbacivanjem njezina piktografskog vokabulara i izoliranjem nekoliko velikih oblika na jednom polju, oživljava ekspresivan svijet koji u svojoj neposrednosti posjeduje izravan i posvemašnji učinak na promatrača. Uočljivi su ipak i sporedni impulsi. Kompleks tankoćutnih sitnica u igri tkiva, udar kistom, njegove delikatne sfumature boja otežavaju način čitanja slike.« (Diane Waldman, »Gottlieb: Sings and Suns«, *Art News*, sv. 66, 10. veljače 1968, strana 68)

Međutim, možda je najradikalniji vid Gottliebova slikarstva napuštanje svakog zahtjeva za tradicionalnom kompozicijom. Uporaba heraldičkih centriranih obličja podjednako je temeljna u djelima njegove zrele dobi, kao što je kod Pollocka slobodna, kaligrafijska linija. Ali Gottlieb nije tome razvitku toliko pomogao, koliko Rothko i Newman. Tome je razlog po mome mišljenju, osjećaj da su posljednja dvojica sad već eminentniji umjetnici od njega. Naposljetku Rothko se javlja kao isključiva i središnja figura apstraktnog ekspresionizma. Njegovi su prvi radovi u tom stilu piktografski, na primjer *Entombment I* iz 1964. (slika 59), međutim, mnogo dekorativniji i umjetnički vredniji od svega što je napravio Baziotes. No, prije nego je slika uopće nastala, Rothko čezne za nečim možda manje specifičnim, a više jedinstvenim. Sve do 1948. bio je spreman tvrditi da je u potrazi za stilom

koji nema »izravan odnos ni s kakvim posebnim vizualnim iskustvom«. Slijedeće godine traži potpuno »isključenje svega što čini zapreku između ideje i promatrača«. Tražeći komunikativan iako ne specifičan učinak, pronalazi rješenje u tome da stvara usredotočene kompozicije s pravokutnicima nježnih kontura koji lebde na gustoj podlozi slike (slika 60). Rothko je imao jasnu ideju učinka koji želi postići: »Napredak slikareva rada dok se on s vremenom premješta s jedne točke na drugu, mora težiti jasnoći, uklanjanju svih zapreka između slikara i ideje i između ideje i promatrača. Kao primjer takvih zapreka navest ću, između ostalog, memoriju, povijest i geometriju.« (Mark Rothko, u *Artists' Statements*, katalog izložbi »New American Painting«, Museum of Modern Art, 1958—1959. Ove su izjave prvi put bile publicirane u *The Tiger's Eye*, listopada 1949.)

Umjetnik je zacijelo uspio postići cilj za kojim je težio. To možemo prosuditi po činjenici da je njegovo djelo apsolutno prepoznatljivo, ali i po gotovo religioznoj pričesti koja naprosto isparava iz djela, Usprkos svemu ima nešto istinita u komentaru Harolda Rosenberga prema kojem on ostaje »slikar bjegunac« i to »u najtradicionalnijem smislu riječi, s pretjeranim samootuđenjem«.

Ovakva romantika upravo nedostaje djelu Barnetta Newmana, jednog od najrazgovjetnijih i najradikalnijih apstraktnih ekspresionista, zbog čega je upravo najkasnije uočen. Kod Newmana uočavamo početak povratka ideji slikarstva kao objekta, a ne kao indivi-

dualnog odraza duše. Njegova golema platna još više od Rothkovih odbijaju utjecaj tradicionalnih tehnika kompozicije (slika 61, 62) premda njihovi naslovi još uvijek sugeriraju stanovit stupanj nadahnuća. »Newmanova umjetnost«, piše jedan američki kritičar, »obrađuje boju u odnosu na dimenziju i formu i time on postiže strategiju ljestvice. Razlikuje se od Rothka i Stilla, koji su mu inače do izvjesnog stupnja analogni, po apsolutnom preziranju svake iluzije atmosfere i strukturirana slikarstva.« (E. C. Goosens, »The Philosophic Line of Barnett Newman«, *Art News*, sv. 57, br. 4, god. 1968, strana 63) Ne bez stanovite trpkosti, Harold Rosenberg govori o njemu: »Gurnuvši slikarstvo do granica dokinuća, Newman mu pomaže da preživi, prije kao čin vjere negoli kao normalni aspekt moderne kulture.« (Harold Rosenberg, *The Re-definition of Art,* strana 97)

Rothko i Newman součavaju nas s drugačijim problemom nego Pollock, a osim toga nas navode na pitanje kako treba funkcionirati umjetnost u modernom društvu. Oni privlače našu pažnju i s obzirom na njujoršku slikarsku školu četrdesetih i pedesetih godina, razdoblje možda nedostatno proučeno, u odnosu na njezinu povezanost s tradicionalnom hebrejskom kulturom. Rothko je, naime, kao i de Kooning i Gorky bio emigrant. Rodio se u Dvinsku, letonskom gradu pod ruskom upravom.

Što podrobnije proučavamo produkciju negestualnog krila apstraktno-ekspresionističkog pokreta (većina umjetnika koji mu pripadaju su Židovi), tim više

zaključujemo da se radi o nekom produžavanju rusko-hasidističke hebrejske tradicije i izraza jedne transplantirane kulture koja je u svojoj domovini već bila uništena. Ovo mi se čini isto toliko bitnim, koliko i odnos koji ističe Robert Rosenblum između kozmičkih nadahnuća romantičkog pejzažista, kao što je Caspar David Friedrich i istovjetnih Rothkovih raspoloženja.

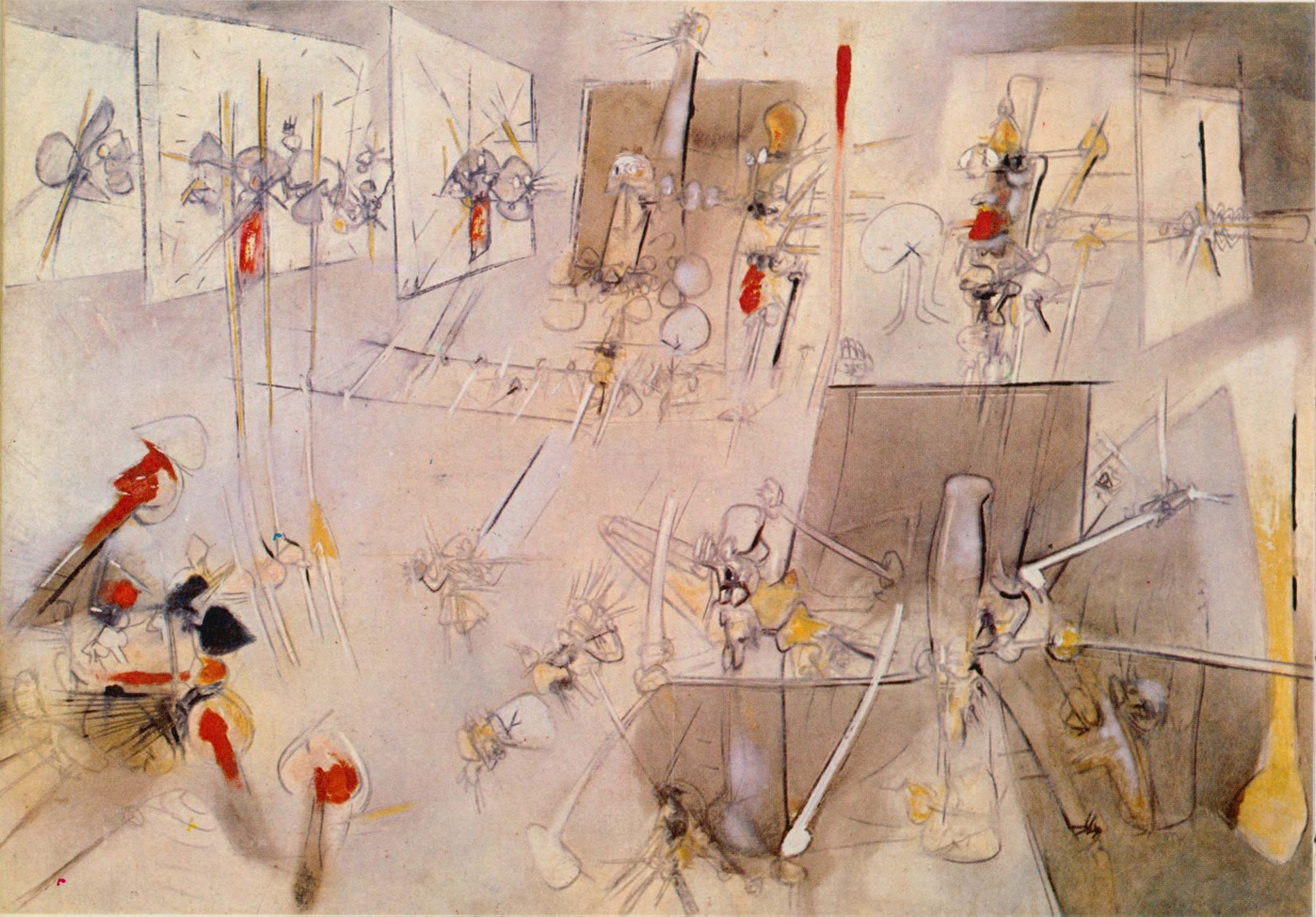
Kad jednom spoznamo tu vezu, otkrit ćemo i njezine posljedice. Primjećujemo da odbijanje predstava tradicionalnih oblika kod Židova ima svoj radikalan ekvivalent u razvoju zapadnog slikarstva. Također vidimo da je potraga za nekom vrstom »definitivnog rezultata« povezanog s hasidičkim učenjem, koje je vrlo prisutno u zonama ruskih oblasti. Naposljetku bilježimo da nemogućnost prilagodbe na društveni život, zatim, sposobnost uspostavljanja veze samo unutar umjetničke zajednice, možemo tumačiti kao zanimljivu i značajnu transpoziciju mentaliteta getta. S apstraktnim ekspresionizmom umjetnik spoznaje kako umjetnost ne može djelotvorno pridonijeti društvenu životu ukoliko se ne poistovjeti s religijom, dok jednostavna izmjena komunikacija nije dostatna. Apstraktni ekspresionizam je u izvjesnom smislu krajnje moćna i plodonosna eksplozija umjetnosti. Učinak koji je proizveo na djelo Hansa Hofmanna pri kraju njegove karijere, možda je najboljim dokazom bujnosti i snage pokreta. Hofmann koji je, prije eminentni profesor negoli kreativni genije, postaje potkraj života »najbolji među svojim učenicima«, ka-

ko reče Nicolas Calas i stvara isto tako snažna djela kao i ostali majstori apstraktnog ekspresionizma (slika 63). S druge strane, ovaj se stil mogao komotno provući i kao dopadljiva, dekoracijska konvencija. (Sam Francis, slika 64 i 65)

Najjači izraz konačnog stečaja ideja apstraktnog ekspresionizma duguje se djelu Ada Reinhardta, slikara koji se uvijek vukao uz bok pokreta, bez snage da u vlastitim djelima postigne ideale svoje umjetničke škole (slika 66), Reinhardt je govorio da je njegov cilj: »Slikati i preslikavati neprestano jednu istu stvar, prepravljati i istančati jedan jedini i jedinstveni motiv. Žestina, svijest, savršenost u umjetnosti postiže se tek nakon uporna, rutinskog rada i pripreme.« (Ad Reinhardt, »Art-as-Art«, *Environments I*, F1, jesen 1962. strana 81)




















Jackson Pollock





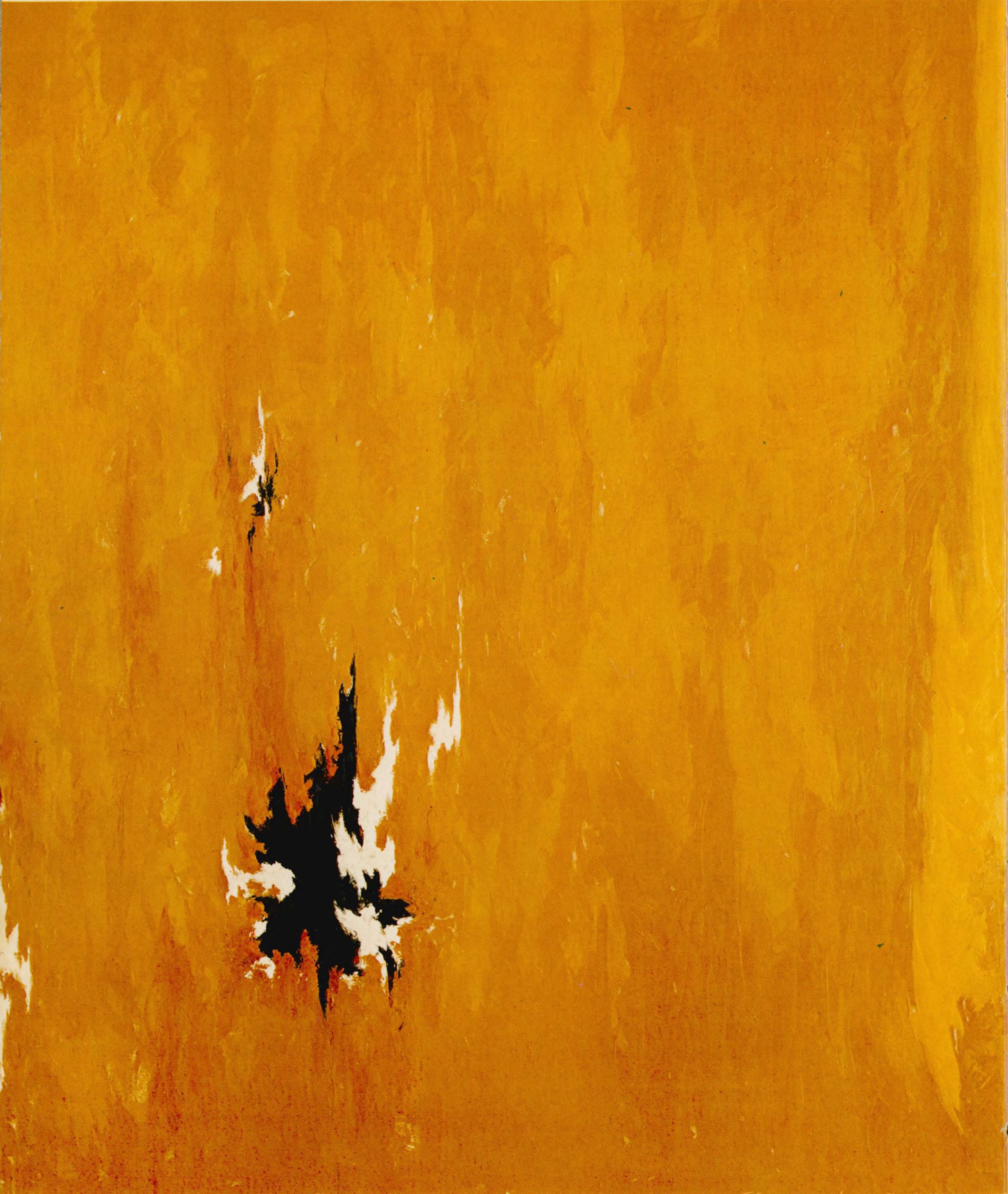




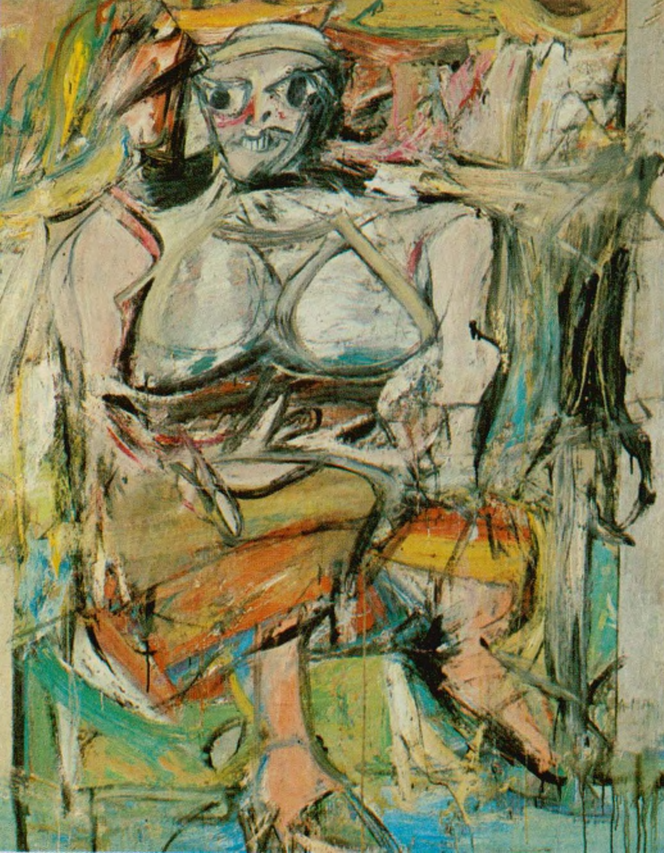



















de Kooning

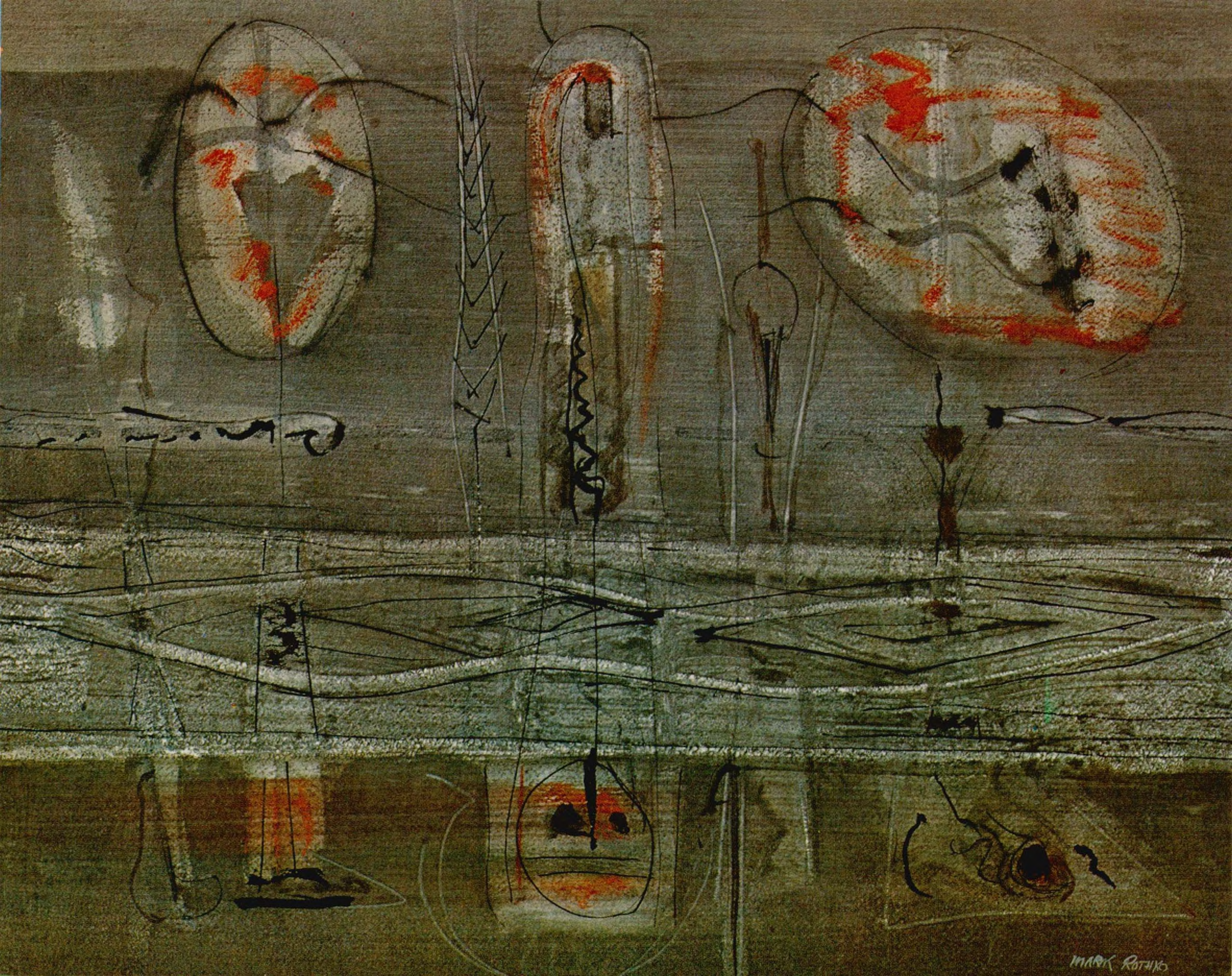




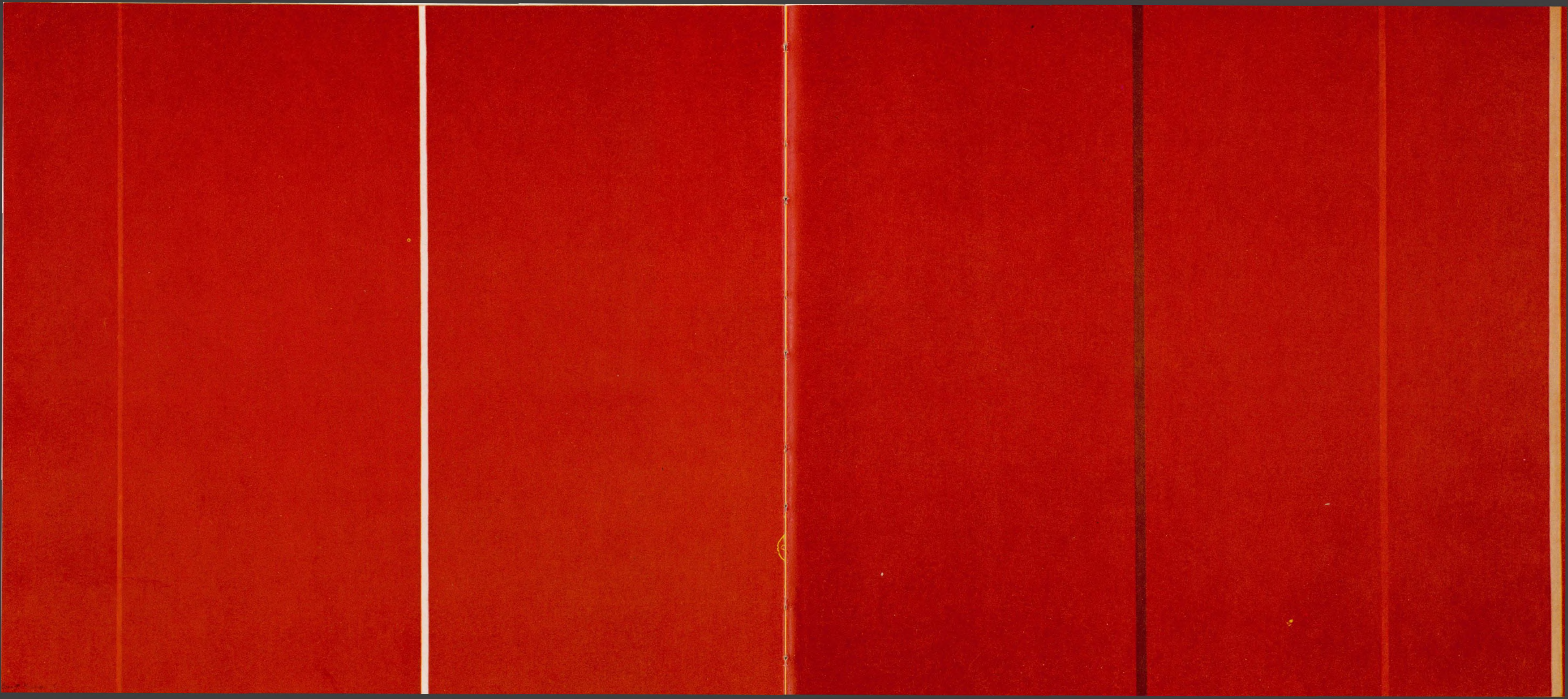


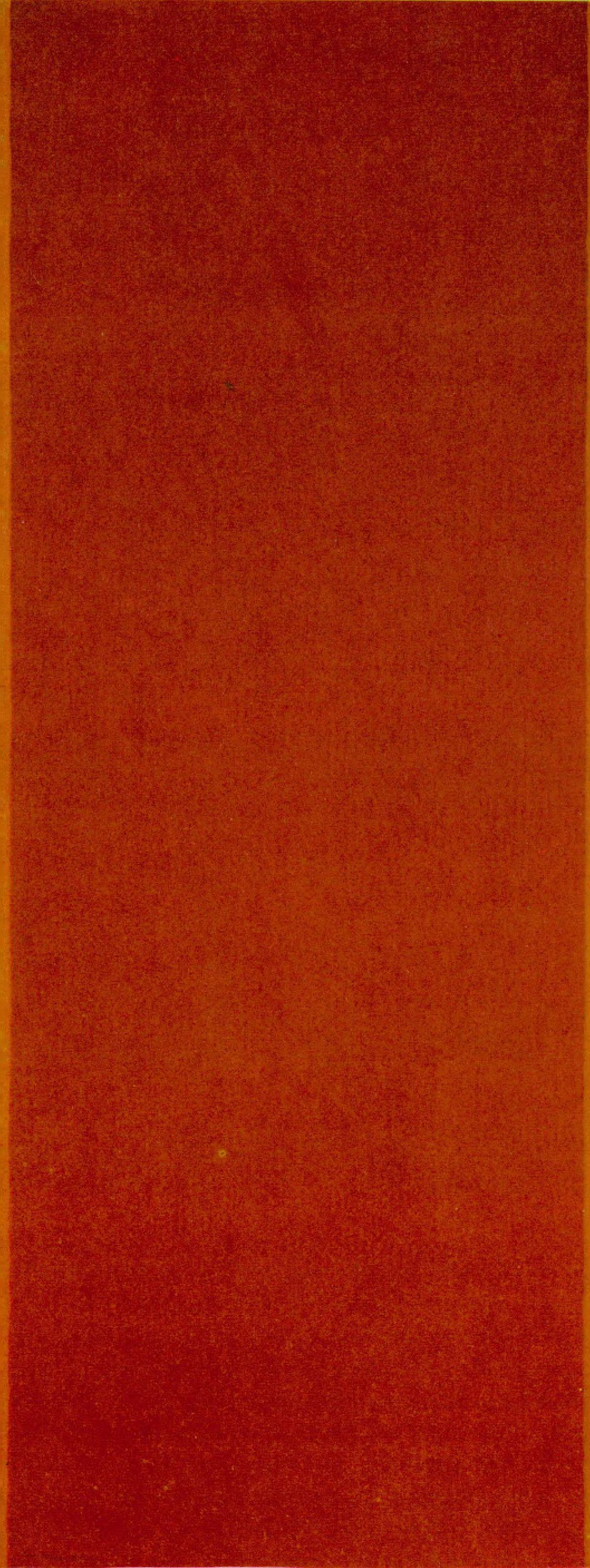





MARK ROTHKO













Poslijeratna Evropa

Situacija moderne evropske umjetnosti neposredno nakon drugog svjetskog rata bila je zaista paradoksalna. S jedne strane neprijateljstvo koje nacizam i fašizam ispoljavaju, razriješilo se nakon njihova sloma ponovnim uvažavanjem cijelog pokreta; i to ne bez razloga, jer ljudi poistovjećuju suvremeno slikarstvo s duhom slobode za čije su se spasenje tukle savezničke vojske. Najzreliji medu slikarima modernog pokreta, kao Picasso, Braque i Matisse, doživjeli su da ih se uzdigne do položaja starih majstora, što je već bilo i vrijeme. Publika hrli na izložbe njihovih djela. S druge strane, postojala je tendencija da se sam umjetnik preobrazi u kulturni objekt, dostojan štovanja, poprimivši potpuno različitu egzistenciju od one kojom žive njegova djela. Mladi američki vojnici hodočaste u Picassov atelje s ništa manjim ushićenjem od prethodnog posjeta Veneri Milskoj ili Mona Lizi Giocondi.

Početna euforija ipak nije mogla prikriti teškoće koje su se prepriječile novoj generaciji modernih umjetnika. Masovna emigracija nadrealista prema Sjedinjenim Državama (iako su se mnogi od njih vratili u Evropu odmah po svršetku rata) značila je pravi raskid kontinuiteta modernog slikarstva. Mladi slikari koji se osjećaju potisnutima pojavljivanjem pionira modernizma, zanimljivo, ipak ne nagovješćuju nikakvu povezanost s njima. Ako su ljudi s jedne strane gledali rađanje nove epohe, umor i poslijeratna klonulost otupjeli su smjelost i polet mnogih.

Uistinu, osjećalo se duboko razočaranje, što izražava velik dio poslijeratnog slikarstva. Jedno od otkrića

četrdesetih godina, bio je mladi Francuz Bernard Buffet. Značajna je činjenica da on pripada grupi nazvanoj *L'homme témoin* (Čovjek svjedok). Među članovima grupe bilo je romantičkih francuskih realista, kao Rebeyrolle, Minaux i Vénard. Buffetova *Pietà*, (slika 67), koju je stvorio sa svojih osamnaest godina, vjerno dočarava moralno podneblje koje je tada vladalo. Kad se iznenada pročuo glas o Buffetu, mnogi kritičari ne poznaju još površnost koja je bitna za njegovo djelo, jer ono točno odgovara njihovu očekivanju.

Još se jedan vatreni uspjeh bilježi u Engleskoj: Francisom Baconom, sasvim različitim slikarem od Buffeta, čije *Tri studije za jedno raspeće* izazivaju senzaciju u Londonu, prigodom njihova prvog predstavljanja na izložbi u Londonu 1945. godine. Dosta starijem od Buffeta, Baconu je trabalo dugo vremena da otkrije u sebi autentičan poziv slikara, premda u stvari počinje slikati već od 1929. u dobi od dvadeset godina. Godine 1936. odbijeno mu je mjesto na jednoj velikoj nadrealističkoj izložbi u Londonu, jer su njegov rad smatrali nedostatno povezanim s kanonima pokreta. Bacon zatim prezire slike koje je stvorio u tom razdoblju istraživanja i gotovo ih sve uništava. Kad je 1944. godine počeo raditi na *Trima studijama*, njegov je umjetnički rad krenuo doslovce od nulte točke.

Baconovo djelo odmah ushićuje publiku, jer odražava neka od najstrašnijih viđenja suvremena iskustva: rat, glad, masovne pokolje, koncentracione lo-

gore. Njegove prve slikarije, kao ovdje prikazana slika bez naslova, iz 1946 (slika 68) sugeriraju mnogostruki splet odnosa: prije svega stari majstori poput Velázqueza i Rembrandta, snažno su dozvani, što se vidi po razdrtoj trupini koja visi pozadi figure. Na drugom mjestu vidljiv je utjecaj ekspresionista kao Soutinea i, na kraju, površnije, nadrealista. Pa ipak je Bacon bio i ostao stilistički izoliran.

Tijekom čitave svoje karijere on nastavlja ilustrirati teme užasa i patnje, naviještene već prvim radovima njegove zrele dobi. *Tri studije za raspeće* iz 1962. godine (sl. 70) čine još okrutnije svjedočanstvo materijala prvog triptiha, naslikanog osamnaest godina ranije. Jednom prilikom Bacon odgovara nekom novinaru: »Uvijek se želi događaje i osjete svesti na najelementarnije stanje. Ne očekujemo li to i od naših prijatelja? Mnogo se može reći i bez naklapanja.« (Citat Lawrencea Gowinga u *The Irrefutable Image* Marlborough Fine Art, London, 1968)

Međutim, Bacon uzalud istražuje bit; nepristran promatralac primijetit će u Baconovim djelima i jednu retoričku komponentu, retoriku patnje koju odmah uočavamo, ali je ne možemo uvijek i opravdati zbog prirode njezina subjekta. Kada su Baconove slike prvi put potresle publiku, izgledale su kao da govore nekim jedinstvenim jezikom i izazivaju čuvstvo opustošena svijeta koji ih okružuje dok se on, u usponu svoje karijere sve više osjećao usamljenim, tako da danas njegove slike nalikuju vrlo izuzetnim i osobenim klaustrofobijama. Koliko god je umjetnik velikog forma-

ta, ne dotiče ga linija-vodilja razvitka evropske poslijeratne umjetnosti.

Sve se više bližimo njezinim korijenima posvetimo li se sada promatranju djela dvojice manje važnih slikara, Parižana, Fautriera i Wolsa. Godine 1945. Jean Fautrier, već afirmirani slikar, izlagao je seriju svojih *Otages* u galeriji René Drouin (slika 72). Ta su djela nadahnuta likovima talaca na smrt osuđenih koje je umjetnik vidio za vrijeme rata. Fautrier naginje apstrakciji (njegove prve apstraktne slike potječu iz 1928. godine), i da bi se suočio s izabranim subjektom, pronalazi simultano-apstraktnu i figurativnu tehniku. To je bila tehnika povezana sa »psihičkom improvizacijom.« Njeni su začetnici bili nadrealisti, ali ta tehnika sadrži i druge elemente kao, na primjer, jasan interes za infantilnu umjetnost, zajedno s nekom sofističkom sklonošću za arheologiju, prema ukusu koji će kasnije propagirati André Malraux radi ideje *musée imaginaire*. Aspekt Fautrierova djela, koji možda najviše iznenađuje, leži u njegovoj, očigledno raskošnoj gradnji koja nije u skladu s tragičnim sadržajem. Fautrier je jedan od pionira takozvane tehnike *haute pâte* kojom će se oduševiti mnogi apstraktni umjetnici čitave Evrope u narednom desetljeću, postavši logičnim nastavkom francuske sklonosti prema umjetnički senzualnoj plohi koja se tamo već odavna uvriježila.

Wols je pseudonim njemačkog umjetnika Wolfganga Schulzea. Nakon kratkog studiranja u Bauhaus školi zajedno s Mies van der Roheom seli u Pariz početkom tridesetih godina, u vrijeme, naime, kada se si-

tuacija u Njemačkoj pogoršavala. U Parizu se pridružuje nadrealistima radeći, međutim, istovremeno kao fotograf. To mu je razdoblje internacije bilo naprosto potrebno da bi postao prvo crtač, a zatim slikar povezan s novom grupom egzistencijalista, filozofa i pisaca kojim je na čelu J. P. Sartre. I Wols je imao uspješnu samostalnu izložbu 1945. u galeriji Drouin.

Wolsova spontana i dirljiva kaligrafija, elemenat je koji najviše pogađa u njegovu djelu. Njegov se rad odvija paralelno s djelovanjem američkih apstraktnih ekspresionista u vrijeme kad su oni u Evropi još nepoznati (1949). No Wolsov se utjecaj ne može svesti samo na područje tehnike. A osobno, u privatnom životu, Wols je ponovno oživio romantičku ideju umjetnika kao ukleta bića, osuđena da ga vlastita umjetnost prožđere. Smrt ga je zadesila 1951. godine.

Fautrier i Wols predstavljaju za Evropu početak rađanja *tachismea*, stila koji je morao doživjeti golem uspjeh, i u kritičkom i u novčanom pogledu, prije nego biva ugušen pop-artom. Slikare vezane uz ovaj vid modernog pokreta dosta je teško vrednovati, jer ih drastično odbacuje i nova kritika. Njihov je pad usko povezan sa zalaskom pariškog prestiža, gdje je taj grad bio središtem međunarodne umjetnosti.

Jedan je od najtipičnijih evropskih promicatelja *tachismea* Georges Mathieu, zbog kojeg se u relativno bliskoj prošlosti dizalo dosta prašine. Ovako o njemu piše Werner Haftmann, jedan od najuglednijih povjesničara modernog pokreta: »Tri se pojma redovito ponavljaju u njegovu djelu dajući mu

stanovit kontinuitet: *le jeu, la fête, le sacré*. Oko te trijade igre, svetkovine i svetoga vrti se njegova mašta... Sučelice prostoj ogoljelosti platna, on ga pokriva prolaznim arabeskama poput osobnih potpisa koji, ako platno dobro uspije, ostavljaju pozadi sjajan i smion trag, što predstavlja njegovo oslobađanje od *Angsta* (straha). Zbog ovog se aspekta njegovo slikarstvo čini nekom golemom dekoracijskom shemom, premda zadržava svoju osobitu razmatralačku kakvoću. Ima ovdje nečega što malko doziva slikarstvo iz doba Luja XIV, kome se on toliko divio.« (Werner Haftmann, »Master of Gestural Abstraction«, *Abstract Art since 1945*, London 1971, strana 48)

Ove su zbirne opservacije samo zaslužne što nam kazuju mnogošta o najtipičnijim vidovima Mathieuova slikarstva, nego i sposobnost da sugeriraju, makar između redaka, jer je njegovo djelo bilo predmetom tako strogih kritika. Uistinu, Mathieuovo je djelo dekoracijsko, ali u grubljem smislu riječi. Prispodobimo li jedno veliko Mathieuovo platno (slika 75) s jednim Pollockovim istih dimenzija, prvi nam se čini istodobno i širim i plošnijim od potonjega. Analogno ćemo reagirati analiziramo li namaz kistom izbliza (slika 76). Mathieu je govorio o jednoj »nutarnjoj autonomiji«, kao o »jedinoj mogućoj suštini umjetničkog rada u odnosu na našu vlastitu egzistenciju«. Međutim, u njegovu djelu ova autonomija prečesto poprima značenje čistog samoljublja.

Pravo se značenje Mathieua ne temelji na njegovim osobnim slikarskim dostignućima, nego na njegovoj

ulozi animatora. On je bio jedan od prvih u Evropi, koji je shvatio bit nove američke umjetnosti. Kad su se njegova najnovija djela počela pojavljivati s ove strane Atlantika 1947. godine, pariška galerija Maeght upriličuje izložbe Gottlieba i Baziotesa. Mathieu je bio i pohlepan za izvorima orijentalnih kaligrafija poput ostalih evropskih umjetnika. Napokon, bio je pravi showman, kadar improvizirati golemu slikariju na podijumu nekog kazališta pred čitavim skupom uzvanika, kako bi pokušao opravdati svoju »estetiku brzine«.

Godina 1947. važna je zbog uspona takozvane »lirske apstrakcije«. Atlan izlaže kod Maeghta i Hansa Hartunga u galeriji Lydije Conti. Soulages se probija s platnom tipična stila u *Salon des Surindépendants*. Čini se da je kritika s nekim misterioznim razlogom pozdravila renesansu prijeratne *École de Paris*, kao dominantne sile međunarodne umjetničke pozornice. Pokušava se, također, razviti teorija koja bi postavila evropsku apstraktnu umjetnost na temelje američkog apstraktnog ekspresionizma. Mnogi kritičari upotrebljavaju naziv »neformalna umjetnost« kako bi pokazali da je slikarstvo sad već prigrlilo ideju napuštanja forme, kao oslobođena kontrapozicija strogostima prijeratnog modernog pokreta.

Od trojice maločas navedenih slikara, Soulages se, možda, može smatrati najimpresivnijim (slika 77). Trag teška, crna kaligrafizma, nešto je više od obične Klineove reminiscencije, no kod Soulagesa nalazimo dublje štovanje tradicijskih postupaka gradnje slike i

jedan sočan prilaz zbiljskom slikarstvu. Hartung (slika 78) je beznadno monoton slikar sa svojom ustaljenom formulom linija u trakama. Atlan (slika 79), prije je eklektički nego monoton u naporu da združi nadrealističke i ekspresionističke čimbenike s morfološkim transformacijama, s još uvijek ustrajnom odanošću krajoliku.

Ma što o njoj danas pomislili, lirska apstrakcija je zasigurno slikarski stil s kraja četrdesetih i čitavim desetljećem pedesetih godina i mnoge su verzije proistekle iz njegovih temeljnih postavki. Umjetnik poput Bazainea (slika 80) zadržava elemente kubizma s ciljem da kuša i očuva vlastite veze s prošlošću. Možemo se, također, uvjeriti u igru njegovih skrivenih, prirodnih oblika. Blago zakrabuljena priroda isto tako igra svoju ulogu u tipičnim kompozicijama Manessiera (sl. 81 i 82), dok gotovo homonimni Manessier (sl. 83) katkada stvara kompozicije nalik na slabije uspjele verzije nekih de Kooningovih krajolika.

Bitan element nove škole bio je internacionalizam. Nalazimo mu primjerke među umjetnicima svih glavnih gradova evropskih zemalja. Za dvojicu Nijemaca, Willija Baumeistera (slika 84) i E. W. Naya (slika 85), slobodna apstrakcija postaje sredstvom oslobađanja od zloduha tjeskobe nedavne prošlosti. Nay je zanimljiv, ne samo kao apstraktna varijanta već okušanih pothvata u figurativnoj umjetnosti s originalnim njemačkim ekspresionistima, nego i zato jer se trsio da sistematski ostvari slobodu uporabe obojenih kolutova, gdje »svaka obojena grupa kolutova sadrži ne-

objektivnu figuraciju«.

Drugi tip nacionalne senzibilnosti razaznajemo u djelu francusko-ruskog umjetnika, slikara Sergea Poliakoffa (slika 86) kod kojeg tonska značajka boja predstavlja sklonost kolorističkim shemama ruskih ikona. Neki su talijanski umjetnici pokazali tradicionalan pariški utjecaj. Jedan od takvih je Emilio Vedova (slika 87) čije slike mnogošta duguju Wolsu. Ostali, poput Capogrossija, smještaju se na margine lirske apstrakcije s djelima individualnijeg značaja (slika 88). Roland Penrose lijepo opisuje aspekte Capogrossijeva djela: »Njegovi osobni znakovi, poglavito kad se pojavljuju u nizovima, nalik su abecedama koje ne možemo pročitati, ali kod kojih je učinak posljedičnosti i reda takav da uključuje nazočnost značenja... Njegove slike kao da su svjedocima davno nestalih mjesta. Njihovo jednostavno dotjerivanje znači nešto impersonalno i suvremeno. Radi se o nečem nalik na vredniju konfekciju koju možemo naći u svakom gradu.« (Rolland Penrose, *Giuseppe Capogrossi*, uvod katalogu izložbe upriličene u Institut of Contemporary Arts, London 1957). Uočljiva bezličnost Capogrossijeva djela, koju Penrose približuje našoj pažnji, u stvari je jedno od obilježja koja ga oštrije razdvajaju od njegovih suvremenika.

Takva bezličnost nije nikada bila ciljem na primjer španjolskih slikara, koji sa svoje strane počinju privlačiti pažnju tijekom pedesetih godina. Tome su se iznenadili oni koji nisu očekivali ništa zanimljiva od Francove Španjolske, posljednje preživjele fašističke

diktature. Neki se od tih slikara vrlo brzo sele u Pariz, kao Antonio Saura (slika 89) i tamo rade. Njihovo djelo pokazuje nutarnju slabost koja je tada zadesila i njihove francuske kolege, s odsutnošću formalne zalihe, kojoj se vrlo lako mogla sasvim prepustiti lirska apstrakcija.

Samo jedan španjolski slikar izranja iznad ostalih, katalanski umjetnik, Antoni Tápies. Dok je lirska apstrakcija uglavnom predstavljala promašaj, Tápies uspijeva pokazati da mnoge njegove ideje premda su ih drugi rđavo primijenili, nisu bile nedostojne pažnje. Prispodobimo li neku Tápiesovu sliku s jednom slikom bilo kojeg sudionika američkog apstraktnog ekspresionizma, na primjer s djelom Motherwella (višestruko zanimljiva ličnost, jer se oduševljavao Španjolskom i njezinom kulturom), bilježimo krajnju tromost ritma i strpljivu liniju uzduž koje se razvija rad: »Izgrižene plohe, napukline, razgolićeni predjeli, prenose osjećaj slojevitosti razine, što sve zajedno zgodno priziva antiku. Naslikane plohe čine se istrošenima duljim trajanjem, negoli je životni vijek jednog umjetnika... Manualni procesi zbog istovjetnosti formi determiniranih vremenom, čine od elegancije prirodan ishod jedne djelimične destrukcije.« (Lawrence Alloway, predgovor katalogu Tápiesovoj izložbi u Solomonu R. Guggenheim Museuma, New York, 1962)

Uistinu, u Tápiesovu se djelu snažno osjeća prolaznost vremena i to je jedan od elemenata koji mu produžuje kontinuitet trajanja. Vrijedno je

prispodobiti njegovu čulnost u uporabi gustog i obilnog namaza kistom, s beskrvnim plohama na platnima francusko-kanadskog slikara Jean-Paul Riopellea (slika 91).

Njegova monotonija navodi nas na dvojbu prema Riopellovu talentu, kao što je slučaj s umjetnicima tipa Mathieu ili Hartung. Čini se da uopće nema razloga za preimućstvo ovog ili onog djela jedne te iste ruke, budući da su sva ona, manje ili više, jedna drugima nalik. Pa ipak, ovakva standardizacija proizvoda čini se opravdanjem uspjeha lirske apstrakcije kod kolekcionara. Pedesete godine bilježe masovan porast trgovine eksponata moderne umjetnosti i po prvi put upravo apstraktna umjetnost dobiva prednost. Razlozi takva fenomena leže u tome što su mnogi slikari razradili jedan lako prepoznatljiv način slikanja — tako, naime, da sȃm umjetnik postaje subjektom vlastite slike. Jedan kolekcionar u posjeti svome kolegi nije imao problema u prepoznavanju nekog Hartungovog djela ili njegova naziva. Mnoge su glasovite zbirke stvarane upravo prema kriteriju biranja uzoraka (»od svakog tipa po jedan«), skupljajući tako od svakog umjetnika po jedan uzorak, koji stoji na listi »sigurnih vrijednosti«. U drugom redu stil, koji je već evoluirao, s obzirom na tjeskobu poslijeratnog razdoblja, u rukama lirskih apstraktista dobiva tako jasno dekoracijsku funkciju da nimalo ne ometa klijentelu, naviklu na uspjeh zahvaljujući naglom ekonomskom procvatu. Raskošno naslikani planovi u skladu su s bogatstvom konteksta. Unatoč poslijeratnom trijum-

ťu apstraktne umjetnosti, mnogi se slikari nelagodno osjećaju: omamljeni novom slikarskom slobodom teško su potpuno napuštali stilsku osobitost. Nezadovoljna je i slikarica portugalskog porijekla Vieira da Silva, svojedobno Légerova učenica. Njezine tankoćutne kompozicije (slika 92 i 93) sugeriraju trpke krajolike ili urbane sredine, a da nisu time nimalo specifične u odnosu na predmet njihova sadržaja. Iznenađujuće nalikuju tipu slika koje je radio Mondrian, približujući se postepeno totalnoj apstrakciji.

Međutim, najmarkantniji je od svih dekorativno-figurativnih slikara Nicolas de Staël. Za njega neki kritičari misle da je jedan od petorice ili šestorice najzanimljivih poslijeratnih slikara. De Staël se s predumišljajem kreće nasuprot prevladavajućim strujama svoga vremena. Francuz, ruskog porijekla, poput Polliakoffa, započinje karijeru kao apstraktni slikar, koristeći od samog početka geometrijski stil, baštinjen od sintetičkog kubizma. Malo pomalo slijedi pravac i počinje slikati s više slobode. Rabi obojene blokove ritmički raspoređenih kocaka. Već u tom stadiju de Staëlovi crteži izgledaju kao da taje figurativne konotacije. Godine 1952. njegovo slikarstvo postaje u punom smislu figurativno. Tada već posjeduje vlastiti postupak: slika stroge i jednostavne oblike kocaka, s disciplinom i jednostavnošću svojih apstraktnih djela. Ove se tek na drugi pogled pretvaraju u nešto prepoznatljivo, jedno lice ili krajolik (slika 94). Njegov je zamašan talent u tome što je kolorist i što vlada tehnikama živih boja možda bolje od ijednog

drugog slikara. Pred kraj svog života ovako piše kritičaru, kolekcionaru, Douglasu Cooperu: »Sklad mora biti čvrst, tankoćutan, vrlo tankoćutan, vrijednosti izravne, neizravne ili izmjenjive. Bitno je da smo autentični. I to uvijek. Što pristup tome rezultatu više razdvaja jedno djelo od drugoga, to mi se besciljnijim čini način na koji ću to postizati, a tim jače se osjećam ponukanim da slijedim takav put.«

U ovoj izjavi možemo otkriti, pod velom prividne povjerljivosti, jednu notu nesigurnosti. De Staël je, umjesto za sintezom apstraktnog i figurativnog, težio nemogućem kompromisu, naime, načinu slikanja, koji bi gotovu platnu dopustio da ga se smatra figurativnim i istodobno mu dao novo uvažavanje apstraktnoga. Njegovo samoubojstvo, iako je u krajnjoj liniji ishod vlastitih tragedija, može biti i odgovorom na *bezizlaz* njegova rada.

Od svih slikara francuske škole koji su postigli reputaciju, najteže ćemo prihvatiti, ali na kraju ocijeniti najznačajnijim, Jeana Dubuffeta. Neograničeno plodan, temeljno se razlikuje od svih poslijeratnih umjetnika, premda pokazuje neku neodredivu sličnost s mnogim svojim suvremenicima. Rođen 1901. radio je s prekidima tijekom dvadesetih i tridesetih godina. Međutim nije se u potpunosti posvetio umjetnosti sve do 1942. godine.

Odmah nakon rata Dubuffet je pod Fautrierovim utjecajem tehnike *haute-pâte* i općenito, pod utjecajem Kleeove estetike. Jedno njegovo tipično djelo iz toga razdoblja, kao *Noeud au chapeau* iz 1946 (slika 95)

vjerno dočarava dopadljivost, naivnost i prividnu ležernost njegova tadašnjeg rada. No podno slične beznačajnosti krije se promišljena nakana. Dubuffet vjeruje da u dječjoj i naivnoj umjetnosti ima više istine nego u takozvanom ozbiljnom slikarstvu. Od dadaista je baštinio sklonost prema izopačenom, »pogreške« i ludorije, više ili manje slobodnjačke. On tvrdi: »Slučajne mrlje, nespretne pogreške, suprotne zbiljskom, nedotjerane boje, čitav niz nekome nepodnošljivih stvari, čak i mene pomalo smetaju, jer često narušavaju učinak. No ja ih prihvaćam jer one dopuštaju da pronađemo u djelu slikarevu ruku. Izbjegavaju dominaciju objekta, a predmetima smetaju da poprime odveć jasan oblik.« (Izjave umjetnika, Katalog Dubuffetove izložbe, Tate Gallery, 1966)

Bez obzira na to, Dubuffet u potpunosti vlada svojim materijalima i ostaje jedan od najvećih »kulinara« suvremene umjetnosti, sa zbunjujućom navikom da postigne stanovite efekte na sasvim različite načine, takve, naime, koji se uopće ne mogu pretpostaviti. Slika poput *Menues pierres éparses sur le chemin* (Kamenčići razbacani po ulici) iz 1957 (slika 97) na prvi se pogled čini kao jedna od onih potpuno apstraktnih slika koje u tome razdoblju komponiraju Evropljani i Amerikanci. No iza njega nema gotovo nikakva ambicioznog programa. Njegove su nakane, doslovce, nikakve.

Nedostatak ambicije pokazuje se kod Dubuffeta i pomanjkanjem težine. Njegova se fluvijalna produkcija čini samo jednostrano njegovanom u odnosu na

tradiciju suvremene umjetnosti, slično kao pjesme u prozi njegova suvremenika Francisa Pongea, koje zauzimaju rubno mjesto u središnjim tokovima modernističkog pjesništva. Ponge tvrdi da bi htio okruniti svaki predmet koji mu padne ruku, sretnim trenutkom da se rodi u riječima. Tako i Dubuffet nudi istoj, slučajno odabranoj stvari, sudbinu da bude oplemenjena u slici: poput Pongea, i on razlikuje »temeljna prava predmeta, njegova neotuđiva prava, nasuprot mogućnostima pjesničkog objekta«. Prispodobivši ga s Kleeom, Dubuffetu možda nedostaje strogosti. Pravila igre koju on sa sobom i sa gledaocem izvodi, lišena su svake ozbiljnosti.

Međutim, postoji nešto što povezuje Dubuffetov rad s njegovom vjerom u ideje izvučene iz dječjih crteža koji nadahnjuju djela nekih članova grupe Cobra. No nazočno je svakako i temeljno odstupanje stavova i simpatija. Grupa Cobra predstavlja vrst nordijskog protesta protiv pokušaja obnove pariškog prestiža i tu nalazimo više tragova ekspresionizma prvih majstora modernog pokreta poput Muncha i Kirchnera.

Bez obzira na to, grupa je osnovana u jednom pariškom caffe-baru u čijem sastavu je bilo nekoliko slikara danskog, belgijskog i nizozemskog porijekla. Ime grupe tvori kratica nastala od početnih slova odgovarajućih gradova: *Co*penhagena, *Br*uxellesa i *A*msterdama. Najzanimljiviji su članovi grupe Karel Appel, Nizozemac, Belgijanci Alechinsky i Corneille i Danac Asger Jorn. Atlan, iako francusko-alžirskog

porijekla, pripadao je ovoj grupi, no njegovo je djelo nikad nije tipično karakteriziralo. Prva je njihova izložba upriličena 1949. godine u Amsterdamu. Iste se godine izdaje periodički časopis s člancima o dječjoj umjetnosti, narodnoj umjetnosti i umjetnosti šizofrenika.

Cilj tipična predstavnika grupe Cobra uvijek je bio najizravniji moguć izraz vlastite mašte: »Moja je tuba s bojom«, reče jednom Karel Appel, 1956. godine, »poput rakete, koja opisuje vlastiti prostor. Nastojim učiniti mogućim ono što je inače nemoguće. Ne mogu predvidjeti ono što se događa. To je iznenađenje. Poput strasti, umjetnost je emocija prepuna istine, koja odzvanja živim zvukom, kao rikanje iz lavljih ralja.« (Citat iz: *Karel Appel,* Huga Clausa, New York, 1962)

Živopisne boje Appelovih platna, (slike 99 i 100) uistinu prenose čuvstvo, međutim, sasvim drugačije od čuvstva koje svjedočimo ispred slika ekspresionističkih pionira, jedno manje introverzno i tjeskobno čuvstvo. To je isto što i slobodan pristup umjetnika njegovu djelu i njegovoj podsvijesti, tako da ne mora strepiti što ona u sebi skriva. Isto bi se pojašnjenje moglo dati i djelu Alechinskog, koje kao da poziva na usporedbu s James Ensorom (slika 101). Što se tiče Luceberta, drugog nizozemskog predstavnika, možemo kazati da on samo obnavlja Appelove formule, ali šturijom paletom (slika 102).

Corneillea (slika 103) više oduševljava pejzaž nego likovi. Njegove su kompozicije nerijetko destilirane

sakupljenim iskustvima tijekom njegovih dugih putovanja. Čini se da se u njega može pronaći nadahnuća posljednjih Van Gogha — no može li se Van Gogh svesti na ulogu obična turista ? Asger Jorn (slika 104) vjerojatno je, makar preplodan i neujednačen najvažniji u grupi Cobra. Slike ovog umjetnika odražavaju njegovu neutaživu znatiželju i intelektualnu energiju. One u sebi nose aluzije na magiju, hermetičke spoznaje, alkemičke tajne. Pokazatelji su poluskriveni u vrtložnim prikazima ploha. Kod Jorna je nedostatak discipline nadoknađen barem u njegovim najboljim djelima bjesomučnom energijom i posvemašnjim predavanjem.

U svakom slučaju usporedba djela bilo kojeg člana grupe Cobra s onima njihovih preteča, ekspresionista, prije drugog svjetskog rata, odmah govori da ovdje stojimo ispred jedne niže vrste umjetnosti, koja je za prividnu slobodu žrtvovala višeznačnost aluzije. Antiintelektualističko držanje slikara ove grupe danas otkriva svoje djelo pojednostavljenim i nervoznim u crtežu.

Klasičan nadrealistički pokret, iako s okljaštrenom energijom u novim uvjetima nakon 1945, nastavlja puštati nove klice. Marginalnu, ali simpatičnu ulogu odigrao je Henri Michaux, slikar čiji kaligrafski crteži čine nadopunu njegovoj spisateljskoj aktivnosti. Radi se o jednom od najbistrijih primjera tijesne veze između tehnike automatskog pisanja i slikarskog automatizma (slika 105). O tome sam Michaux ovako govori: »Na mjestu gdje jedna vizija isključuje svaku

drugu, svidjelo bi mi se slikati trenutke, koji zajedno čine jedan cijeli život, izložiti ljudima nutarnji izričaj, rečenicu bez riječi, neko uže koje se vijugavo razvija i prati prisno sve što tišti izvana. Htio sam naslikati svijest o postojanju i vremenski slijed, kao kad osluškujemo bilo.« (Citat Johna Ashberyja »Henry Michaux, Painter Inside Poet«, *Art News*, svezak 60, br. 1, ožujak 1961, strana 65)

I veristički je nadrealizam, također, ostao na životu privukavši pod svoj barjak nove regrute. Jedna je od njegovih najjačih figura Jugoslaven Dado (Miodrag Đurić), koji dolazi u Pariz sredinom pedesetih godina i odmah uspostavlja vezu s Dubuffetom. Prispodobljeno s oštroumljem i lakoćom Dubuffetove umjetnosti, slikarstvo Dade (slike 106 i 107) čudesno je i veličanstveno. Tu nalazimo, pored neobičnih metamorfoza, ambiciju stvaranja golemih akademskih mehanizama koji su bili opsesijom slikara devetnaestog stoljeća. Ova je slikareva slabost istovjetna s Dalíjevom, koji je po mnogočemu njegov izravni uzor. Umjetnikovo djelo *Građanski rat* jasno pokazuje izvor nadahnuća: *Nagovijest građanskog rata* koju je Dalí naslikao 1936. g.

Možda bi trebalo pripomenuti da Dado dolazi iz zemlje smještene na marginama svjetske moderne umjetnosti. Sredina u kojoj je jače procvao veristički nadrealizam poslije drugog svjetskog rata, nedvojbeno je Austrija. Djelo Ernsta Fuchsa (slika 108) značajka je takozvane Bečke škole. »Njegova snoviđenja i košmari«, piše jedan kritičar, »onako kako ih vidimo na njegovim slikama, toliko su autobiograf-

skog značenja da i samo lice autora nerijetko izranja iz predstava svetaca i božanstava. Pomoću biblijskih simbola i stoljetnih, drevnih tehnika Fuchs obrazuje kompleksne ikone koje nam zbore o smrti i preobrazbama te prenose njegovu vjeru u otkupljenje grijeha.« (H. Seldis, »The Vienna School«, *Art International,* svezak X, br. 4 travanj 1966, strana 47)

U Fuchsovu djelu i radovima njegovih kolega među njima Ericha Brauera, Volfganga Huttera i Antona Lehmdena zapažamo povratak k srednjovjekovnim obrascima Hieronymusa Boscha, dozvanim ovdje s isto toliko odlučna utjecaja koliko kod Tanguyja ili Dalíja. Oni se vraćaju konzervativnim vrednotama, koje je André Breton zauvijek htio osuditi. Čini se da njihova umjetnost odražava, kako i odgovara kulturnoj situaciji, austrijski provincijalizam.

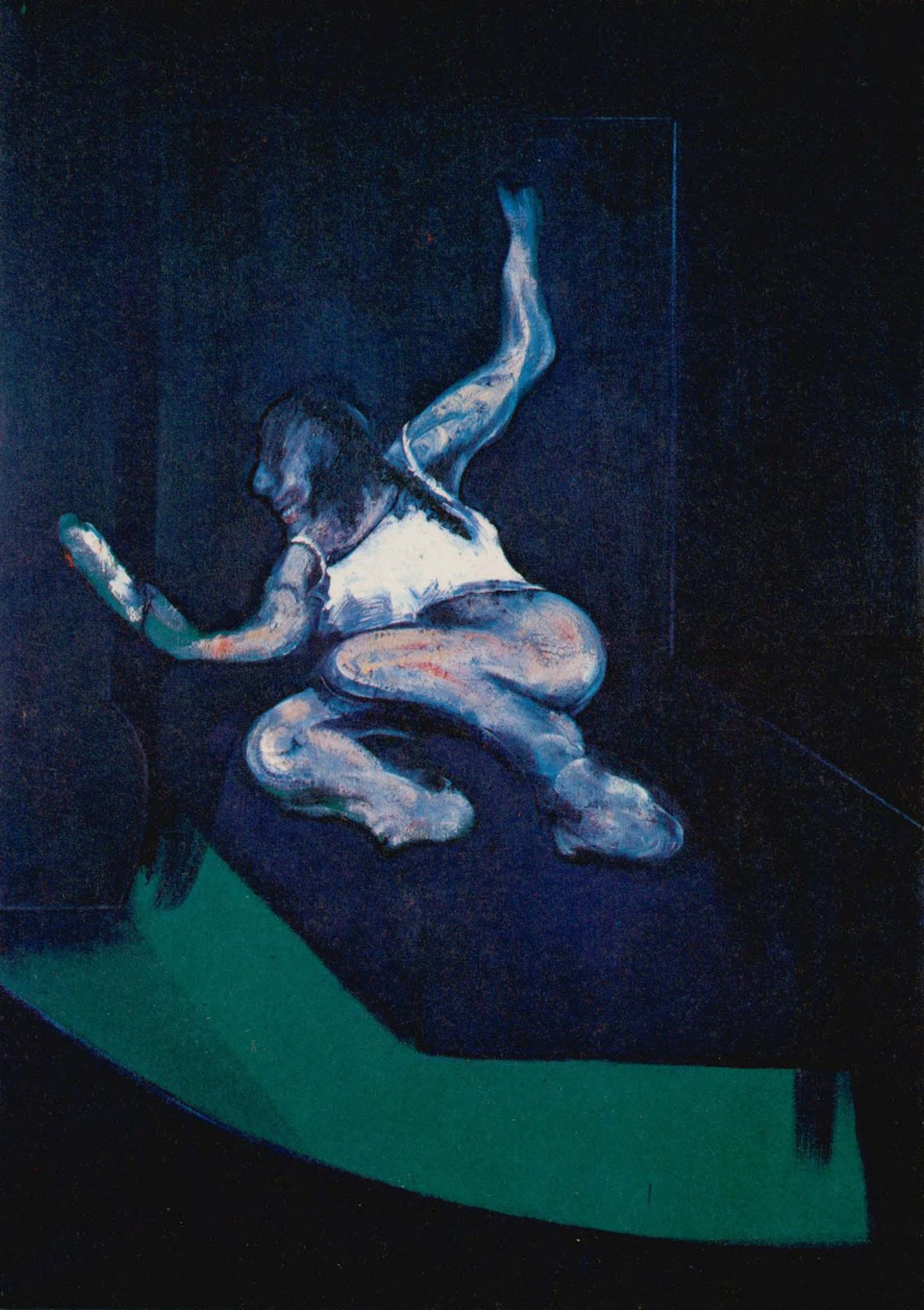
Pojava »nacionalnih škola« ovog tipa ipak je prije izuzetak negoli pravilo u uvjetima koji vladaju nakon 1945. Unutar evropskih demokracija, moderno slikarstvo burno se razvijalo, usporedivo u količini, ako ne i u kakvoći, s onim što se u isto vrijeme zbivalo u Sjedinjenim Američkim Državama, s tom zaslugom da je sebi uspjelo osigurati, manje ili više, internacionalan govor. Svaka se stilistička novotarija hitro prenosila iz jedne zemlje u drugu; najjači prijenosni organi bile su izložbe, knjige, umjetnički časopisi, kao i takozvana kritičko-trgovačka mreža.

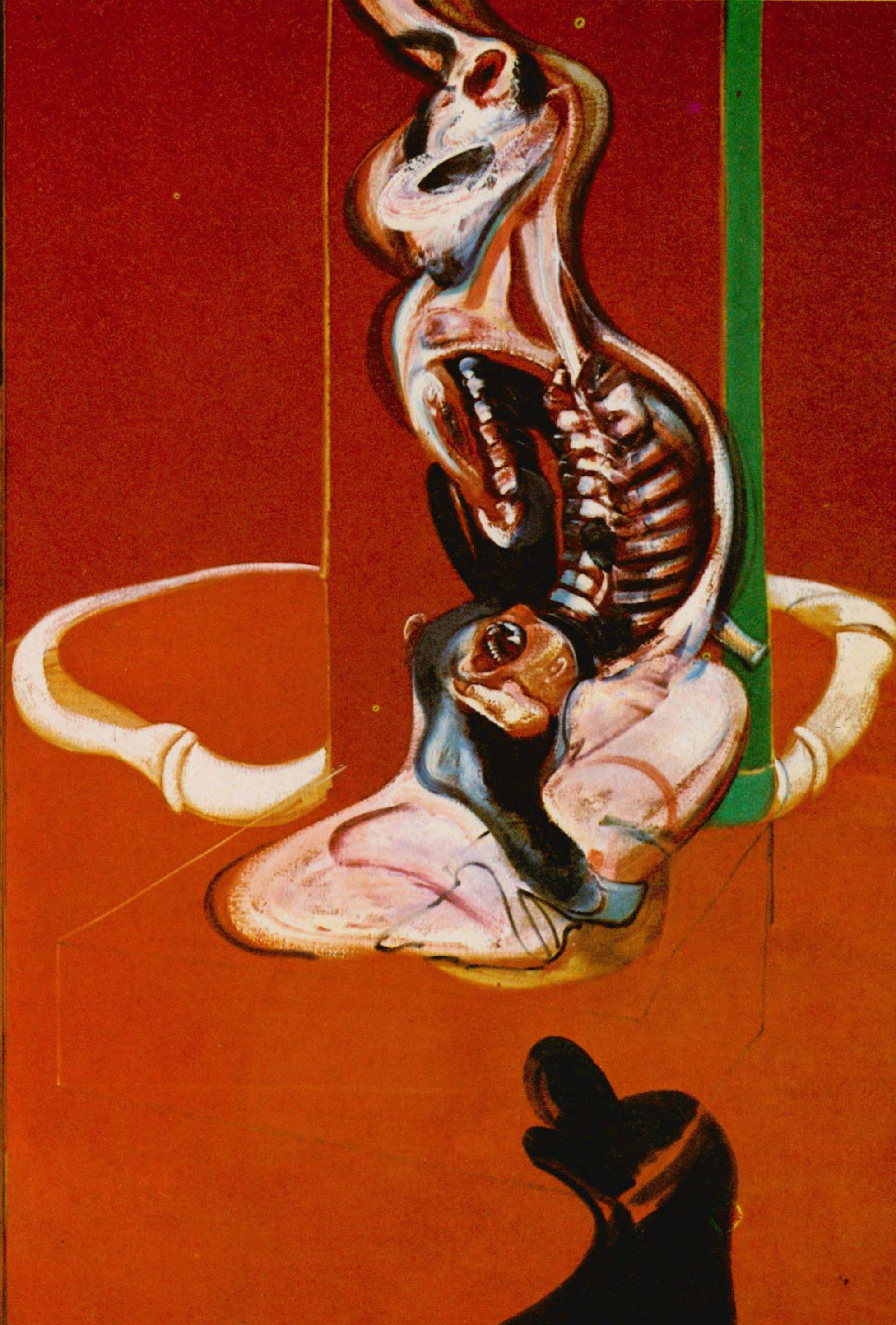
Velike izložbe moderne umjetnosti tada postaju redovitim manifestacijama kulturnog života većine glavnih gradova. Muzeji, u punom jeku demokratiza-

cije, iz petnih se žila bore da dobiju novu masovnu publiku, publiku koja je nekad težila za time da se umjetnost preobrazi u neku vrst laičke religije. Umjetnik sve više nailazi na divljenje, kao tip čovjeka kojem svatko teži, čovjeka koji je zaista slobodan. Tehnički napredak štampe i objavljivanja, poglavito metode izrade reprodukcija u boji, vrlo su brzo izdavanje knjiga iz umjetnosti pretvorile u najplodniji sektor čitave izdavačke industrije, što je bilo unosnije za modernu umjetnost nego ikada dotada za vizualne umjetnosti općenito. Otada to znači da svaki izdavač može preuzeti odgovornost produkcije knjiga o umjetnosti, jer je publika neutaživo žeđala za novim naslovima. Velike revije imaju poglavito naglašen utjecaj na mlade studente povijesti umjetnosti i slikarstva, jer su na taj način uvijek bili u toku događaja i novih zbivanja. »Kritičko-trgovačka mreža«, to jest privatnih trgovaca i kritičara koji promiču umjetnička djela, dostiže trenutak svog vrhunskog uspona pedesetih i početkom šezdesetih godina, jer se moderna umjetnost još nije bila pobunila protiv trgovanja. Pedesete godine predstavljaju pravi »bum« na polju suvremene umjetnosti, prispodobiv gospodarskom i industrijskom usponu devetnaestog stoljeća. Apstraktne su se slike prodavale s istim uspjehom i podjednako jednostavno, kao Meissonierova djela osamdeset godina ranije. U petnaest narednih godina nakon 1945, umjetnost se vjerojatno kao nikad dotada, ponajmanje zabrinjavala za svoje opstojanje.


Bernard Buffet










WOLS

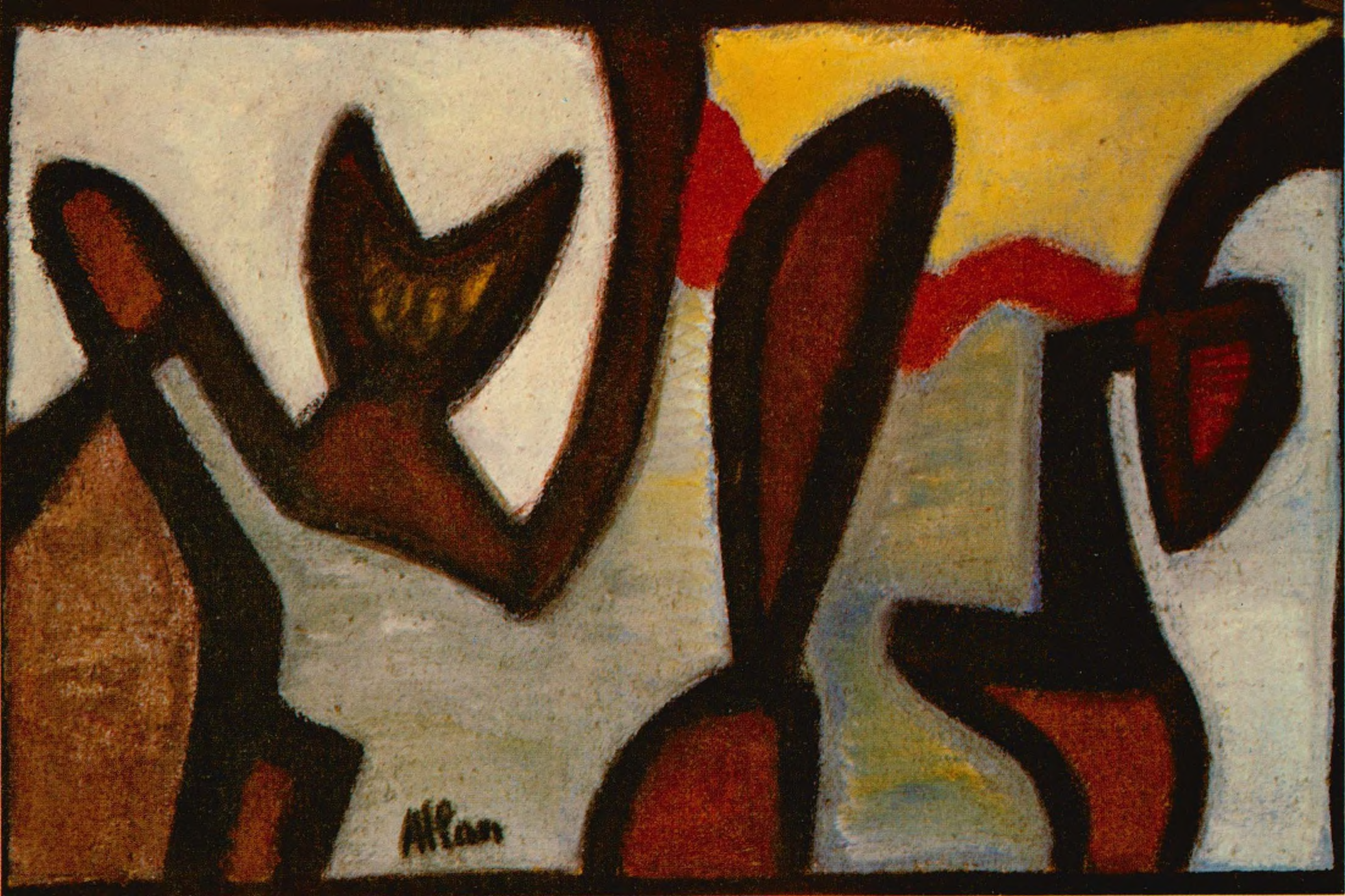



Mathieu 52



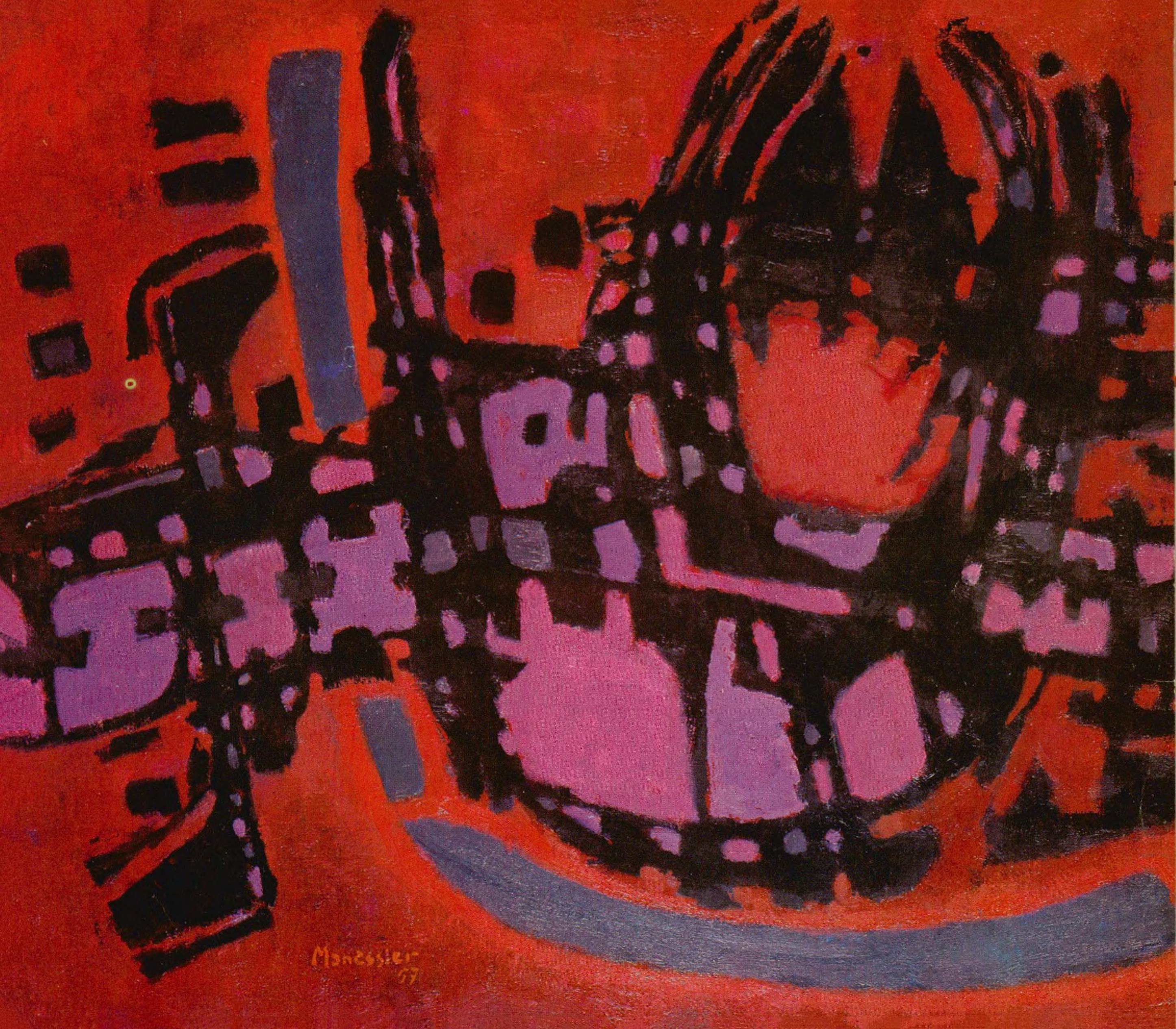




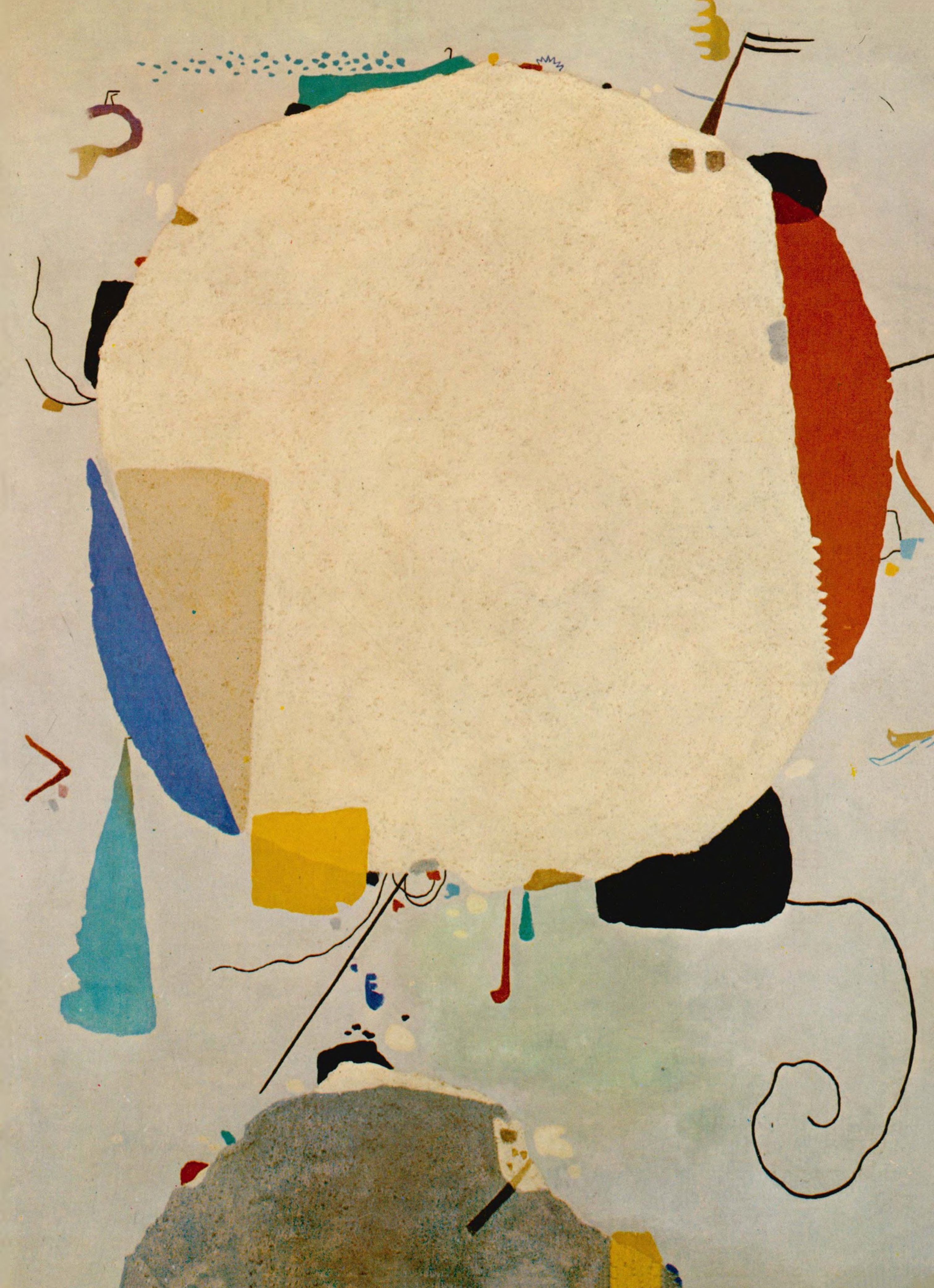



BAZAINE
49



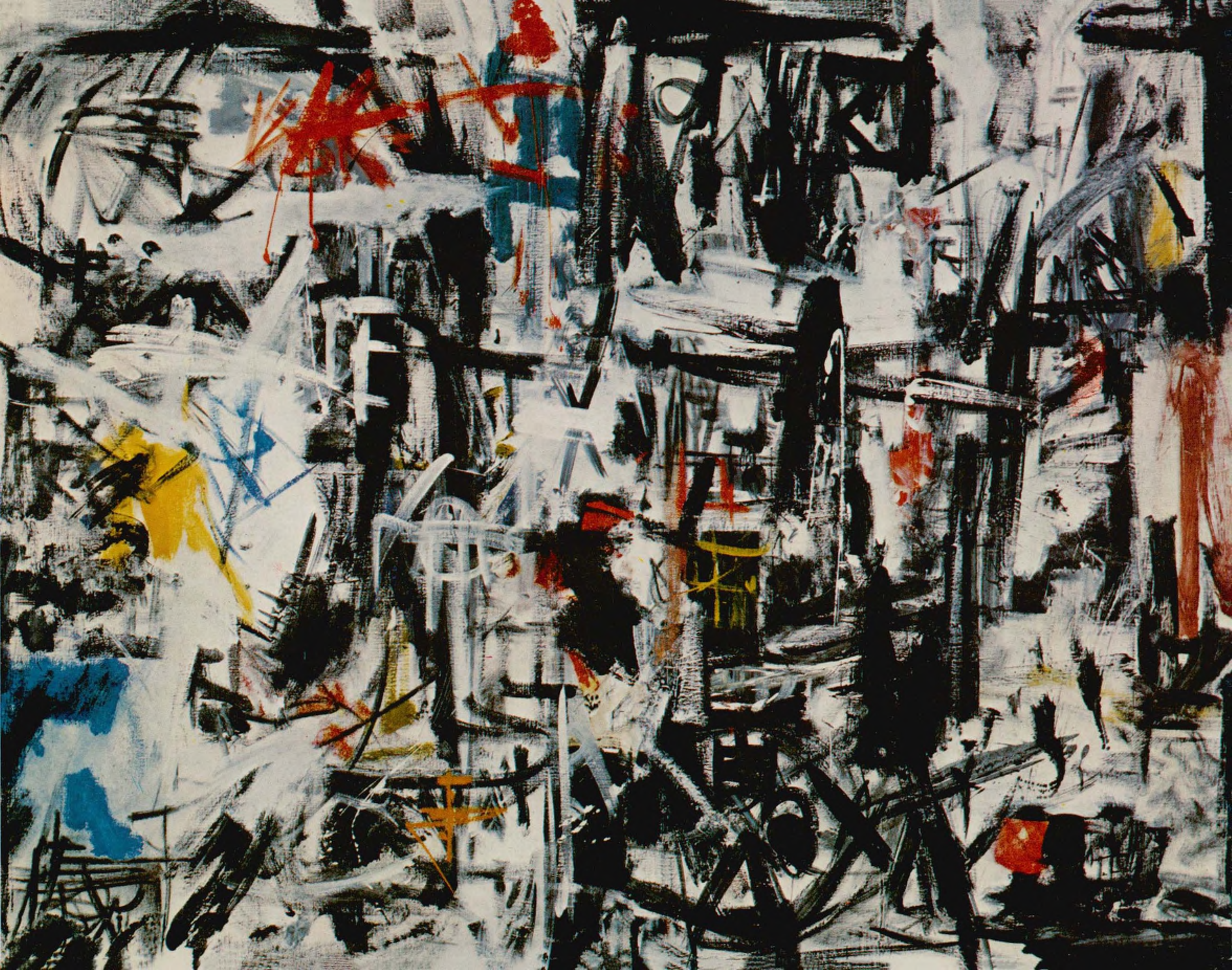

Manessier
57







































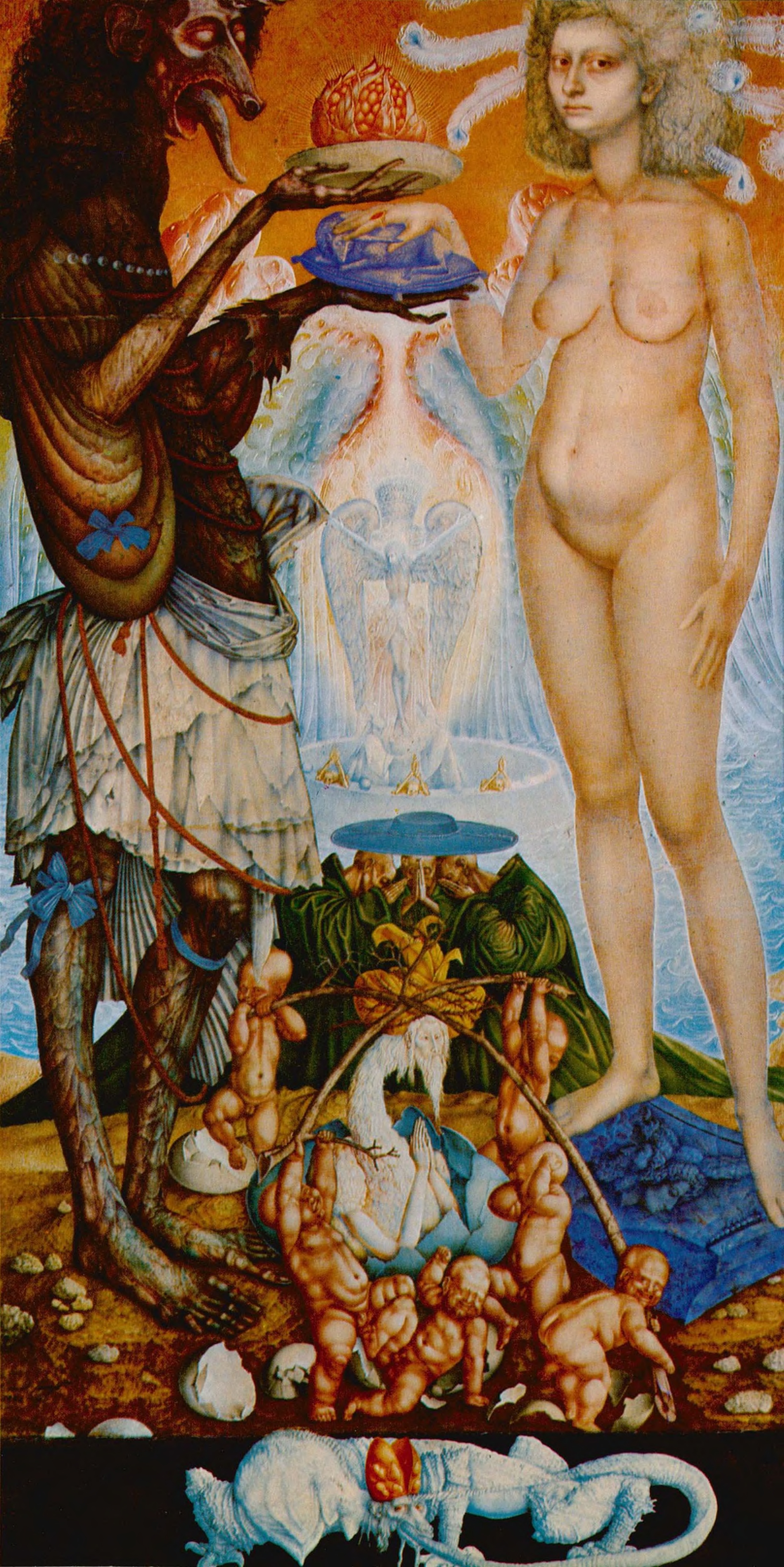



Corneille 65









Assemblage i neodadaizam

Obnovljeno zanimanje za tehnike *assemblagea* i *collagea*, pokrenuto značajnom izložbom pod nazivom *The Art of Assemblage* koju organizira u New Yorku Museum of Modern Art, 1961. godine, predstavlja očigledan ispit izmijenjenih umjetničkih stavova, možda ne toliko u pogledu materijala i njegove uporabe, koliko u odnosu na društvo u kojem žive.

U izričito tehničkom pogledu nije bilo kontinuiteta između kubizma i ranog razdoblja nadrealizma. Tridesetih i četrdesetih godina umjetnici nastavljaju koristiti slobodu nalijepljena papira, koju im pruža tehnika *collagea*. Tridesetih godina Amerikanac Joseph Cornell, primjerice, posvetio se izrađivanju duhovitih i poetski naglašenih malih *assemblagea*, koje slaže u kutije. Svoju prvu samostalnu izložbu, upriličenu 1932. godine u njujorškoj Julien Levy Gallery, nadrealistički usmjerenoj, naziva: *Minutiae Glass Bells, Shadow Boxes, Coups d'oeil, Jouets surréalistes*. Cornellovo djelo, (slika 109 i 110), savršeno osvjetljuje zaključke Williama C. Seitza u jednoj knjizi izdanoj uz izložbu *The Art of Assemblage:* »Figuracijski, praksa *assemblagea* uzdiže materijale s razine formalnih relacija na razinu društvene poezije, baš kao što riječi i brojevi, naprotiv, treba da budu formalizirani. Transmutacija, također, teži k razvijanju slikarstva apstraktnog ekspresionizma u obrnutom smjeru, u kojem je subjekt apsorbiran u sredini.« (William C. Seitz, *The Art of Assemblage,* New York, 1961. strana 84)

Ne bismo, međutim, trebali zaključiti da su tehnike *assemblagea* bile sasvim nepodatne apstraktno-

-ekspresionističkoj senzibilnosti. Alfonso Ossorio, umjetnik s Filipina tijesno vezan s njujorškom školom, razvio je koncem pedesetih godina razrađenu tehniku *collagea,* koristeći je tijekom naredna desetljeća (slike 111, 112, 113). U njegovu se djelu bjesomučna akumulacija heterogenih oblika i materijala suprotstavlja, na stanovit način, kompleksnim kaligrafijama koje smo otkrili kod Pollocka i odgovara istom zahtjevu: da otkrije osobnu čuvstvenost umjetnika.

Uistinu, kad je riječ o *assemblageu,* jedan frapantan podatak govori da taj postupak nastoji sam po sebi zaobići svaku ideju o stilu. U stvari, može ga se koristiti s mnogo uspjeha, na primjer, u humorističke svrhe. Tako su, na primjer, imaginarni portreti Talijana Enrica Baja upravo na granici karikature (slike 114 i 115). Oni su blizanci satiričkih crteža Saula Steinberga iz *New Yorkera.* Baj stvara dijalog između materijala koji uporabljuje i subjekta portreta. Čitav arsenal ukrasa i kojekakvih militarističkih predmeta pojavljuje se u njegovu *collageu* nazvanom *General.* Ne nalaze se tamo zato jer su primjerni subjektu (iako to zaista i jesu), nego i stoga što umjetnik želi s njima postići točno željenu formu. Tumačenje i struktura stapaju se u jedno, a stanovita kakvoća zagonetne, vizualne igre, daje djelu svojevrsnu slast.

U usporedbi s mnogim umjetnicima koji počinju koristiti *assemblage,* krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina, Bajeva pojava iskazuje se ipak lišena pustolovnog duha; on je u suštini nazadan, kao netko tko, otkrivši zadovoljavajuću formulu, ostaje

stalno pri njoj. U njegovim djelima nema ni traga nekom elementu uzrujanosti, koja naprosto kipi u djelima dvojice Amerikanaca, što se danas općenito uzimaju kao spona između apstraktnog ekspresionizma i pop-arta. I, odista, Jasper Johns i Robert Rauschenberg čine taj most, no njihovo djelo otkriva i druge veze i značajke, možda bitnije od ove, s obzirom na razvoj umjetnosti poslije 1945.

S jedne točke gledanja, oni su začetnici ponovnog procvata dadaizma, koji je imao toliko temeljan utjecaj na vladanje mladih umjetnika tijekom šezdesetih i početkom sedamdesetih godina. Ovaj je ponovni procvat započeo već koncem 1951, kada eminentni slikar apstraktnog ekspresionizma Robert Motherwel izdaje značajnu antologiju posvećenu djelima dadaističkog pjesništva i slikarstva. Međutim, zahvaljujući Johnsovoj i Rauschenbergovoj akciji, dadaizam, iz povijesnog fenomena, u neku ruku etiketiranog i neutraliziranog, preobrazuje se u novu stvarnost, oživljenu i podložnu kontroverzijama. U svome uvodu katalogu retrospektivne umjetnosti Jaspera Johnsa, koja se održavala u londonskoj Whitechapel Art Gallery 1964. godine, američki kritičar Alan R. Solomon ovako kazuje: »Ostaje prosta činjenica da polet, koji je dadaizam izazvao prema čuvstvenosti (koliko god to bilo značajno), a koji je mlada američka generacija umjetnika i dalje razvila, pristupajući sveobuhvatnom preispitivanju značenja objektivne stvarnosti stimulirane ovim reakcijama, znači temeljni izazov svim našim premisama kojima

definiramo estetičko iskustvo.« Izjava ove vrste bila bi nezamislivom deset godina ranije. Brzina i zamašaj promjena u modernoj umjetnosti koncem pedesetih godina pripisuje se utjecaju ove dvojice umjetnika.

Rauschenberg se na prvi pogled čini pristupačnijim. Lawrence Alloway primjećuje: »Johnsov ekspresivni govor tipično je monolitan — s masivnim središnjim objektom — ili, pak, serijski, kao u rojevima slova i znamenki. Rauschenberg, međutim, stvara značajno scensko djelo s grozdovima ekvivalentnih interesnih punktova, razrijeđenih poput otoka. Dok Rauschenberg prihvaća izobilje koje pršti, podržan od samog vrha društva, Johns je elegičan ili predan sjećanjima... Rauschenbergova umjetnost nudi jedno obilje, koje istodobno odgovara senzitivnoj apsorpciji građanina i industrijskom djelovanju materijalnih dobara i njihovih otpadaka. Johns se u okviru svoje umjetnosti zanima za tankoćutne sitnice; njegov je stil lakonski, a njegov ritam svjedok skeptična izbora. Johns suprotstavlja zlobnu monumentalnost Rauschenbergovoj dokumentarističkoj čuvstvenosti.« (Lawrence Allowey, iz *Figurative Art Since, 1945*, London, 1971, strana 202)

Ovaj opis na zadivljujući način postavlja parametre unutar kojih se javljaju dvojica umjetnika u svojim operacijama. Najplodnije razdoblje u formaciji Rauschenbergove karijere nedvojbeno su godine 1948—1949, koje je proveo na eksperimentalnom Black Mountain Collegeu u Sjevernoj Carolini, institutu koji je kraće vrijeme bio žarišnom točkom izobra-

zbe stanovitog broja znamenitih umjetnika. Tu je predavao Albers, kao i pjesnik Charles Olson; no najbitnije doticaje nije Rauschenberg imao s dvojicom posljednjih, nego s avangardnim skladateljem Johnom Cageom. Upravo je Cage usadio u Rauschenbergovu svijest pojam »akcije u nesrazmjeru između života i umjetnosti«, odakle izvor nadahnuća njegovim najtipičnijim tvorevinama, kao što su »kombinirane slike« i »kombinirani predmeti«.

Djela poput *Interview* (slika 117) i *Retroactive I* (slika 116), zacijelo sadrže elemente izvedene iz apstraktnog ekspresionizma. Još je 1964. Max Kozloff izrazio bojazan da će naš umjetnik biti »odbačen zbog svoje marginalne pozicije u apstraktnom ekspresionizmu, kao netko, čije mrlje i tragovi slikarskih skica zamjenjuju reprodukcije prizora iz svagdanjeg života«. Ali je, uistinu, Rauschenbergova umjetnost odmah zamijećena: fluidnosti, glavnoj odlici slikarstva grupe apstraktnih ekspresionista, poput Pollocka i Klinea, on suprotstavlja prizore koji ostaju diskretnima i autentičnima, zadržavajući uporno vrednotu i istovjetnost bez ikakva dodira s njihovom nazočnošću u okviru slike. Ova činjenica stavlja u dilemu tradicionalnu kritiku. Evo koliko je imao opaski jedan recenzent prigodom retrospektive izložbe u Whitechapel Art Gallery, koji je stvorio Rauschenbergovu popularnost u Evropi: »Odsustvo umjetnosti ni na koji način ne pomaže našim reakcijama protiv života. Rauschenberg nam otkriva život u njegovom ogoljelom stanju. Na nama je da tu pronađemo umjetnost«

(G. S. Whittet, *Studio International*, travnja 1964. strana 158)

Na ovu primjedbu jedan drugi kritičar ovako odgovara: »Život zadire u njegovo djelo u potpunosti i svako njegovo ostvarenje ne samo da nameće definiciju umjetnosti, nego izvire iz potrage za svim mogućim kontekstima u kojima se može manifestirati bit umjetnosti (Andrew Forge, *Rauschenberg* New York, 1970, strana 15)

Ove ocjene zapravo proširuju, štoviše, fiksiraju odveć prostrane granice. Nema dvojbe da je Rauschenberg eksperimentalist, ne samo jer to jedan moderni umjetnik mora biti, nego i zato što je i sam opsjednut demonom istraživalačkog duha. Glasovito *combine-object* nazvano *Monogram* (slika 120) iz 1955—59, kojeg je glavni element jedna balzamirana koza, predlaže gledaocu vratoloman skok senzibilnosti. Kako i zašto bi se ovo trebalo smatrati umjetničkim djelom? Da bi bilo umjetničkim djelom, dostatno je da veza elemenata prouzroči neku vrst »jeze«, koja se može tumačiti jedino psihičkim šokom čitaoca pred nekim prizorima moderne poezije.

Međutim, većina Rauschenbergovih djela ne primorava nas na tako iscrpne analize. Jedna od logičkih komponenata njegove stvaralačke karijere bio je odnos prema tehnološkoj urbanoj sredini koja ga okružuje. Asocijacije prizora koje otkriva u onome što radi nisu isječci njegove mašte, nego stvarnost koja nas opsjeda svakog trenutka našeg urbanog bivovanja. Rauschenberg je istinski pionir bezbrojnih inovacija

koje su kasnije pripisane pop-artu. Godine 1955. načinio je čitav niz slika, koristeći stripove kao materijal. Također se zanimao za preinačavanje starih umjetničkih djela pomoću novovjekih tehnika reprodukcije u velikim serijama. Nerijetko nailazimo u njegovim kombiniranim slikama *(combines)* na ideju ponovne uporabe umetanja urbanih otpadaka i njihova »otkupljivanja«, kako je već prethodno radio Schwitters.

No, Rauschenberg ne ograničuje svoje asocijativne skokove (koje izvodi sam ili nameće gledaocu) na isključivo suvremene i popularne materijale. On običava koristiti svoje djelo da bi njime odrazio negdašnje umjetničke i kulturne aspekte. To je pothranjeno frapantnim primjerom serije crteža, namijenjenih za ilustraciju Danteova *Pakla*. Prilikom njihova komponiranja, Rauschenberg slijedi tragove bivših Danteovih ilustratora, među kojima Blakea i Boticellija i uspijeva nam pokazati vječnu Danteovu aktualnost, povezujući izravno spjev pjesničkog velikana sa stvarima koje danas vidimo oko sebe. Grad, kaže on, može biti mehanizmom otuđenja, ali istodobno pruža ključ za mnoga bitna ostvarenja s čovječanskog stajališta. Veliki muzeji podjednako su značajni za urbanu sredinu, kao i četvrti s barakama i nakupinama smeća.

Karijera Jaspera Johnsa predstavlja mnogobrojne sličnosti s uspjehom Roberta Rauschenberga te na određenoj ključnoj točki njihove paralelne formacije dvojica umjetnika dijele isti atelje u New Yorku. I Johns se zauzima za različite razine zbilje: »Zanima me bit neke stvari, koju ona do sada nije imala, njezino

postojanje u nečem drugom; zanima me svaki trenutak u kojem precizno identificiramo predmete te neprestano izmicanje tih trenutaka; ushićuje me svaki čas viđenja, govorenja ili prolaznosti.« (Citat G. R. Swensona, iz »What is Pop Art, Part II, Jasper Johns«, *Art News,* svezak 62, 10. veljače 1964, strana 43)

Assemblage čini velik dio Johnsove tehničke opreme, a za njegov je rad važna i urbano-popularna komponenta. Ali, za razliku od Rauschenberga, on nije naročito zainteresiran na koji način se urbano iskustvo izravnava s njegovom vlastitom osjetljivošću. Njegovo djelo nosi obilježje ikona, što ga s jedne strane, izravno povezuje s Rothkom, ili pop-umjetnicima kao Lichtenstein i Warhol s druge. U nizu slika sredine pedesetih godina omiljen mu je motiv američka zastava (slika 121). Čuveni zvjezdoliki barjak prikazao je potpuno frontalno tako, naime, da se promatralac mora zapitati kakva je zapravo razlika između prave zastave i ovog oponašanja koje je predstavljeno kao »umjetnost«. Sam Johns izjavljuje da je za svoju ikonografiju odabrao »ono što svijest već poznaje. To mi dopušta da radim i na drugim razinama«. Njegovo je stajalište slijedeće: »Značenje određuje upotreba stvari, način na koji publika koristi sliku kad je jednom izložena.«

Ipak, razmatranje Johnsovih slika-zastava ne pruža nikakvu umjetničku komponentu u potpuno tradicionalnom smislu slikarske tehnike. Da bi ih izveo, Johns upotrebljava tehniku voštanih boja, sistem koji je razradio do savršene rafiniranosti, a znakovi namije-

njeni da ispune sliku, iako u njima nema ničeg retoričkog ili gestualnog, odmah se mogu prepoznati, kao što bi se prepoznao vlastoručni umjetnikov rukopis.

Još jedna inertna tema koju Johns priziva u ovom razdoblju jest motiv streljane. Predmet kao što je meta, imalo je i ubuduće sreću da bude korišteno u američkoj umjetnosti za sve moguće namjene. Johnsova motivacija nije imala neke veze s pravom funkcijom mete, koje inače služi kao nišan za pogodak. Jedno od najpoznatijih platna ove posebne serije jest *Target with Four Faces* (Meta s četiri lica) iz 1958, (slika 122). Likovi su maske koje imaju samo nos i usta, postavljeni identično indijanskom redu, iznad samog cilja, u položaju koji im daje izraz samilosne ranjivosti. Ali, kao da želi zaštititi gledaoca od osjećaja nelagode, iznad tih lica je smješten prozorčić koji ih zaklanja.

Međutim, ovdje se radi samo o mogućoj interpretaciji djela duboke dvosmislenosti. Lawrence Alloway misli da je glavna uloga likova u tome da pojačaju simetričnost mete zahvaljujući ponavljanju identičnih obličja. To ponavljanje, vjeruje on, ukida svaki osjećaj okljaštrenja koji bi se promatraču mogao javiti zbog nepotpunosti maske. »Cjelovit oblik mete«, dodaje kritičar, »razliježe se do poklopca koji može sve otkriti ili sve sakriti.«

Ironija i dvosmislenost približuje Johnsa Duchampu, a ta je povezanost istaknuta čitavim nizom malih predmeta izrađenih od metala, koji za američku umjetnost predstavljaju ekvivalent Duchampovih

ready-made. Jedan od takvih predmeta (slika 123) par pivskih konzervi na staklu kažu, izveden je, kao duhovit odgovor Johnsovu trgovcu, Leu Castelliju koji je »u stanju prodati svaku stvar, pa čak i pivsku konzervu«. Drugi, pak, naslovljen *The Critic Smiles* (Osmijeh kritičara, slika 124), prikazuje četkicu za zube i predstavlja direktniji napad na dostojanstvo službene kritike, nego obično.

Najsimpatičniji od takvih predmeta vjerojatno je onaj što ga umjetnik naziva High School Days (*Gimnazijski dani*, slika 125). Predstavlja metalni odljev »sneakera«, cipele koju je nosila većina američkih gimnazijalaca. Johns želi od nje načiniti grb, ne samo sa stajališta američke omladine, nego i da bi izrazio vlastitu čeznutljivost za tim razdobljem života. No, istodobno zamjećujemo njegovu odlučnu nakanu — koja se dade naslutiti i kod reprodukcije zastava i zemljopisnih karata Sjedinjenih Država — da zaduži avangardu terminima koji bi bili isključivo američki. U tom je smislu Johns nastavio već poduzetu namjeru protagonista apstraktnog ekspresionizma.

Izravnije uspoređena aktivnost Johnsova i Rauschenbergova rada, u odnosu na Evropu, pokazuje grupa »Nouveau Réalisme« koju u Francuskoj organizira kritičar Pierre Restany. Grupa *Nouveau Réalisme* službeno je ugledala svjetlost dana tek 1960. godine, iako je jedan broj umjetnika koji su joj pripadali, već stekao vlastitu popularnost potkraj pedesetih godina. Među osnivače grupe ubrajaju se: Yves Klein, Arman, Martial Raysse, Spoerri i Tinguely. Odmah za-

tim priključio im se kipar César, kome se nadalje, priklanja novi regrut, Bugarin Christo. Neki od ovih umjetnika, kao na primjer, Raysse i Tinguely, ne odgovaraju, doduše, izvanredno dobro ovom krugu. Rayssea radije smještaju u evropski pop-art, a Tinguelyja u filmsku umjetnost.

Markantna pojava novog realizma bio je Yves Klein. Restany pripovijeda, kako je Klein, s jedva osamnaest godina, na plaži u Nici 1946. otkrio »energetski beskraj« nebesa. Kako su ptice u letu smetale njegovu pogledu u čisto plavetilo, poželio je da ih ubije. Ono što će Restany nazvati »tendencijom vizionarske monomanije« već se, dakle, naziralo u mladom umjetniku.

Ishod se, jednostavno nije mogao predvidjeti. Klein je jedan od najsklonijih umjetničkim skandalima toga vremena. Sve do svoje prerane smrti, 1962. godine, djelovao je tako da je držao umjetnički svijet u nekom stanju vrenja. Njegove su težnje uvijek usmjerene u pravcu beskonačnosti i neopipljivog, a to je upravo fokus izložbe koju je priredio u pariškoj Iris Clert galeriji, travnja 1958. Izložba je nazvana *Le Vide* (Praznina) i već prilikom otvorenja uzvanici su odmah mogli shvatiti da je umjetnik doslovce primijenio naslov. Zidovi galerije bili su potpuno goli, a »senzibilnost« prostoru davala je njegova pojava.

Klein, nadalje izjavljuje: »Kao zaključak mogu reći da je moja namjera dvostruka: prije svega hoću otisak ljudske čulnosti u današnjoj civilizaciji, a zatim dokumentaciju tragova onog što je stvorila točno ta

civilizacija. To su tragovi vatre; jer, moja je bitna preokupacija uvijek praznina, a smatram da u srži praznog, kao u srcu čovjeka bukti vječni plamen.« (Napisano u New Yorku, 1961. Iz kataloga izložbi: *Yves Klein* u Iolas galeriji u Parizu 1965)

Ove je retke napisao u vezi s grupom slika za koje upotrebljava »prirodne sile« da bi postigao željeni učinak: to su, na primjer, bacač plamena, kiša koja pljušti po platnu prethodno pričvršćenom na krov automobila u trku. Eksperimentirao je i s drugim postupcima. Na primjer, stvorio je vrst čovjeka-kista, tražeći djevojke koje će se razodjenuti i umočiti u boju, da bi se profilom otisnule na platno ili se protegnule uzduž slike (slika 126). Često je Klein pretvarao ove slikarske seanse u javne ceremonije i neki ga ubrajaju među prve promicatelje *happeninga*. Njegov genij za reklamu dostigao je Mathieuov.

Danas su njegova najtipičnija djela pokušaji monokromije. Mnoga su od njih naslikana s posebnim tonalitetom plavog, koje je patentirao kao »International Klein Blue«. Drugi omiljen Kleinov materijal su spužve (slika 127), aplicirane na plohama mnogih platna, vjerojatno stoga jer su istodobno bezlične i upijajuće supstancije. Možda su najljepši primjeri monokromije, takozvani *Monogolds*, koji su obično reljefni, kao da ih je umjetnik nabijao podstavljenim čekićem, kako bi odvukao pažnju na paralelizam između zvučne i vizualne rezonancije platna (slika 128).

Postoji velika sličnost između *Monogoldsa* i glatkih,

zlatnih štitova koje su katkad izrađivali Japanci. Ovo nas potiče na pomisao o nekim vezama između Kleinove i kozmičke transcendentnosti sa zen-filozofijom. Ne radi se nikako o slučajnoj vezi, budući je Klein izvan svoje umjetničke aktivnosti bio stručnjak za džudo o čemu je napisao i knjigu. Jaka komponenta dadaističke provokacije, nazočna u njegovu djelu, mora se, međutim, postaviti u ravnotežu s kvijetističkom strujom koja se javlja i u Johnsovu i u Rauschenbergovu djelu. Ovaj je potonji, na primjer, u doba svog boravka u Black Mountain Collegeu, izradio seriju sasvim bijelih slika, na kojima su jedini figurativni oblik imale sjene prilika u prolazu. Zen-filozofija je, naravno, imala veliki utjecaj i u glazbenoj aktivnosti Johna Cagea.

Arman je bio najbliži Kleinov kolega (bili su prijatelji još u mladim danima koje su proveli zajedno u Južnoj Francuskoj). On nije brzo razvio svoj umjetnički talent. Od 1946. godine, kada je upoznao Kleina, pa do 1956. bio je gotovo trećerazredni slikar, sažimljući povijesnu progresiju modernih stilova od fovizma do apstraktnog pop-kubizma. Nakon toga polako napušta slikanje u korist metode gomilanja onog što će nazvati »jezikom kvantiteta«. Predmeti su slučajno skupljeni, kao *Poubelle I* (Kanta za smeće I), djelo koje je datirano s 1960 (slika 129), a predstavlja zaista ideju, koja bi zacijelo oduševila nekog dadaista. Druga omiljena Armanova igra sastojala se u obavijanju skupa istovjetnih predmeta u matricu tekućeg poliestera, koji im daje neki lažan sjaj tako da, na

primjer, zupčanici *Nucléide* (slika 130) blistaju poput dijamanta u izlogu nekog draguljara. Arman kaže u svom predgovoru jednoj retrospektivnoj izložbi njegovih djela, koju je organizirao Stedelijk Museum u Amsterdamu, 1969. godine: »Moja tehnika skupljanja sastoji se u tome da pustim predmete koje sam pronašao da se sami usklađuju. Ništa nije razumljivije od slučaja. Kada slučaj ovisi o određenim zakonima, kvantitativnim, na primjer, onda on više ne postoji. Slučaj je moj osnovni materijal, moja bijela stranica.« Ova bi se posljednja rečenica prije mogla pripisati Duchampu, negoli Armanu.

Međutim, učinak takvog slučaja ne podsjeća posebno na Duchampa. On posjeduje kakvoću »totalna pokrivača« koji nas odmah podsjeća na kompozicijski obrazac jednog slikara *drippinga* (kapanje boje na platno), poput Pollocka. Kao kod Pollocka, pogled se ne može nigdje zaustaviti, promatralac će vrludati pogledom, a da neće uspjeti na površinama ploha zamijetiti njihov najvažniji djelokrug.

Arman nije bio jedini umjetnik koji je isključivo koristio *assemblage* kao primaran postupak. Nije dakle jedini koji je pristupio nakupljanju slučajno pronađenih predmeta, kao postupak koji zamjenjuje ostale tradicionalne metode. Reljef u drvetu, sastavljen od dijelova glasovira Vica Gentilsa, ovdje prikazano na slici 132, srodan je Armanovim *assemblageima,* kojima su temeljni materijal bile olupine violina. Isto možemo reći za *Film Star* (slika 133), djelo drugog britanskog umjetnika, Johna Lathama. *Film Star* je nastao u

vrijeme kad se Latham izrazito zanima za stare, otrcane knjige. Rijetko je zanimljiva moralna trauma koju su izazvala ta djela kad su prvi put bila izložena u Engleskoj, s možda nesrazmjernim efektom s obzirom na njihovu stvarnu izvornost. Rastavljeni glazbeni instrumenti djeluju otprilike podjednako. S pravom ili ne, osjećamo da je umjetnik, u stvari, izveo značajan izbor u tome što se odlučio usvojiti jedan simbolički objekt kulturno-tradicionalne vrijednosti.

Arman je zacijelo nadaren za vrst takvog crnog humora koji je uvijek bio blizak dadaizmu i nadrealizmu. Možda je najpoznatije njegovo djelo *Torse aux gants* iz 1967. godine (slika 134), gdje koristi običnu tehniku obavijanja većeg broja istovjetnih predmeta u prozirni poliester. U ovom slučaju radi se o upotrebi nekoliko gumenih rukavica, dok poliester ima oblik ženskog tijela. Dojam nije neutralan, već snažno erotski. Rukavice kao da predstavljaju bezbroj ruku ispruženih da dotaknu elastičnu put. Mogle bi biti i ruke nekog liječnika koji se prepustio prisnom liječničkom ispitivanju, koje tek što nije i ponižavajuće ili, pak, ruke nekog tko napasno nasrće na ženu.

Ostali su članovi pokreta *Nouveau Réalisme* koji bi ovdje zavrijedili neki osvrt, Daniel Spoerri i Christo. Spoerri, rođen u Rumunjskoj, započeo je karijeru kao plesač. Na mnogim poljima bio je pionirom. Tako, na primjer, »umjetnički umnoživač«, ali je poznatiji po svojim *tableaux-pièges* (slike-zamke, slika 135). Ovaj poseban primjer pokazuje selekciju predmeta uzetih iz njegove vlastite sobe.

Tome nije cilj da se proizvede umjetničko djelo u nekom konvencionalnom smislu riječi, nego više da se uhvati jedan izuzetan trenutak. Sam Spoerri ovako opisuje svoju metodu: »Slučajno otkrivene situacije reda ili nereda, fiksirane su (zarobljene) točno onako kako slijede prema svome osloncu na određeni trenutak (stolac, stol, kutija itd); drugačije je jedino orijentiranje u odnosu na gledatelja. Rezultat se smatra umjetničkim djelom (pažnja! — umjetničkim djelom). Ono što je bilo vodoravno, postaje uspravnim. Na primjer, ostaci doručka ostavljeni na pladnju na stolcu, fiksirani su na svoje mjesto, a sve zajedno visi na zidu.« (Izjava iz kataloga Spoerrijeve izložbe u CNAC-u, Pariz, 1972)

Tableaux-pièges imaju često zlokoban izgled. Spoerrijevo djelo uistinu kreće od humorističkog prema mračnome. Serija nazvana *Opasnosti množenja* sastoji se od stanovitog broja kutija koje sadrže kosti štakora, par dječjih cipela i neke druge dijelove. Početkom sedamdesetih godina Spoerri ostvaruje nekoliko djela kojih je subjekt izričito »smrt« koristeći leševe životinja, pa čak i oružje iz kojeg su ubijane. Ipak je on, istodobno, umjetnik koji pokušava razbiti muzejsku situaciju i vjenčati avangardu s populističkom umjetnošću. Godine 1965, na primjer, otvara svim vrata hotela Chelsea gdje je stanovao u New Yorku i tako upriličuje javnu izložbu (slika 136).

Christo je glasovit po svojoj opsesiji mistično pakovanih predmeta (slike 137 i 138). Izgleda da ništa ne može izmaknuti njegovu bjesomučnom ambalaži-

ranju — od računskog stroja pa do milju dugačke obale Little Bay u Australiji. Izravan preteča ovih *empaquetages* je ambalažirani šivaći stroj američkog fotografa i dadaista Mana Raya, koji je djelo nazvao *Zagonetka Isidora Ducassea.* Identična je Christova namjera: prizvati nemir, udaljivši se od svakidašnjeg.

Umjetnik koji nije sudjelovao u pokretu *Nouveau Réalisme,* ali koji je tijesno povezan sa Spoerrijem i Christom, jest Amerikanac grčkog porijekla, Lucas Samaras. Kao Joseph Cornell i Samaras mnoga svoja djela smješta unutar kutija, koje ne bira samo zbog pogodnosti formata. Već ga od ranog djetinjstva privlači ideja erotike i zabranjenih stvari i njegova djela nose snažan sadomazohistički pečat (slika 139). Za njega je umjetnost prije svega sredstvo za »deklasificiranje potajnih čuvstava«, ma što ona bila. To je zacijelo povodom izrade niza auto-portreta polaroidom, koje je izlagao u Kassel Documenta, 1972. Serija je nevjerojatno čista registracija istodobno duhovne i tjelesne auto-opsesije.

Širok, otvoren prostor ispred *assemblagista* jasno je ilustriran kontrastom između Samarasovih kutija i prostranih ambijenata Edwarda Kienholza, drugog Amerikanca, čija je golema politička slika *Five Car Stud* bila izložena u istoj Kassel Documenta. Prizor predstavlja kastriranje crnca kojeg su u noći, dok je pio s bijelom ženom u svom kamionu, iznenadila petorica Južnjaka. Slika takve vrste dragocjen je ekvivalent golemih povijesnih scena (jedan primjer nalazimo u dobro poznatom *Pogubljenju Lady Jane Grey,* Paula

Delarochea) koje su običavali izlagati u velikim salonima, prošlog stoljeća

Kienholzovo djelo nije uvijek toliko specifično, niti toliko akademsko. Jedna od njegovih prvih kompozicija, nazvana *Gossip* (Brbljanje) ovdje prikazana slika 140, vremenski ranije datirana, predstavlja, sudeći po elementima slobodniju i nadrealističkiju kombinaciju. Ona dostiže konačan ishod koji je više sugestivan negoli literaran. Drugo djelo, *Odious to Rauschenberg* (slika 141), ističe spone koje ga zbližuju, premda sa stanovitom uzdržanošću, s američkim neodadaizmom.

Gledajući u cjelini, američki se umjetnici *assemblagea* ponajviše zanimaju za urbane kontekste, ili (poput Kienholza) osjećaju potrebu za socijalnom porukom. Među primjerima koje bismo, možda, najzadnje očekivali, stoji jedna od najcjenjenijih američkih kiparica, Louise Nevelson. Ona uglavnom radi u drvetu, iako u posljednje vrijeme počinje eksperimentirati s metalom. Njezine su drvene skulpture konstruirane na principu kutije koji je, čini se, privukao mnoge *assemblagiste*, možda iz prostog razloga praktičnosti. Kutije su, dakle, međusobno kombinirane tako da oblikuju masivne reljefe nalik zidovima, čije dimenzije i poprimaju (slika 142). Vokabular oblika kiparice Nevelson, uglavnom, ne čini samo njezino djelo, već izbor iz ambijenta koji je okružuje: ona upotrebljava odreske i komade drveta u prirodnom stanju, pa i *objets trouvés* kao, na primjer, dijelove stolaca, razne komade namještaja, dijelove vratnica i balustrada.

Drvo je materijal koji posjeduje svoje vlastite

konotacije — konotacije prirodnih uspona i padova — i to je, možda, činilac kojim se pokušava prikriti činjenica da je Nevelsonina umjetnost bitno umjetnost urbane sredine New Yorka, koja se hrani produktima raspadanja i ruševina u svome neprestanom procesu mijenjanja. Umjetnica kaže: »Moje potpuno i svjesno traženje u životu postalo je novim načinom življenja, nova slika, novi vidik. To traganje ne uključuje samo predmete, nego i njihovo mjesto u ambijentu i odnosu na druge stvari. Zora i zalazak.« (Citat iz revije *Time,* »One Whoman's World«, 3. veljače 1958, New York) I upravo ta svitanja i te zalaske slavi Hart Crane u *The Bridge.* Oni sasvim sigurno pripadaju nekom posebnom mjestu. I nije bez razloga da veliki *assemblage* Nevelsonove teži k opsesijskoj sličnosti s tipičnom njujorškom arhitekturom.

No, osim njezine prisne povezanosti s duhom sredine, jedna je druga točka dotiče, a na njoj je vrijedno zaustaviti pažnju. To je način na koji ističe razilaženje *assemblagea,* s jedne strane i lične skulpture s druge strane. Uglavnom se slažemo s mišljenjem da postoji razlika između običnih »predmeta« i skulpture, kao i s time da većina *assemblagea* pripada prvoj kategoriji. Kao što smo već primijetili, predmet djeluje preko sugestije i asocijacije, a skulptura formalnim sudarom. Nevelsonova je bila među prvima koji su odlučno zastupali uporabu dijelova *ready made,* u gradnji pravih skulptura, po sebi prepoznatljivih, postavljajući se u tome slično Davidu Smithu, općenito smatranom najvažnijim američkim kiparom posli-

jeratnog razdoblja. Njezin običaj da oboji svoje skulpture jednom jedinom bojom, crnom ili zlatnom, ističe formalne odnose među dijelovima.

U izvjesnom je smislu prirodno da s Nevelsonove prijeđemo na tumačenje djela njezina sunarodnjaka Johna Chamberlaina, a zatim jednog drugog umjetnika iz kruga *Nouveau Réalisme,* francuskog kipara Césara.

Tipični Chamberlainov materijal su dijelovi razbijenih automobila; i César upotrebljava taj oblik moderna urbanog otpatka, čija se djela, na prvi pogled, jedva razlikuju od djela njegovog američkog kolege (slike 143 i 144). Dok je Chamberlain zainteresiran za ishod, Césara nadasve oduševljava proces kojim se on dostiže. Za Chamberlaina izabran materijal predstavlja prije svega konotacijski motiv privlačnosti, jer se njegovom uporabom obavlja ponovno korištenje otpadaka i otkupljenje nečisti, otprilike kao što je radio Schwitters sa svojim *collageima* etiketa i tramvajskih karata; nadalje, zanima ga posljednja mogućnost uporabe boja, bez milosti; za razliku od Nevelsonove, on nije neprijatelj polikromije. Što se tiče Césara koji je svoju karijeru započeo tradicijom modernog pokreta, s grupom poslijeratnih romantika kojoj je pripadala i Germaine Richier, on koristi automobilističke skulpture kao najsenzacionalnije sredstvo za najavu svog pristupa jednoj novoj filozofiji. On ih proizvodi pomoću preše kojom se stare olupine automobila stiskaju u kompaktne blokove, i zato ih naziva »kontroliranim kompresijama«. Za razliku od Cham-

berlaina uopće nema nakanu da tome materijalu nametne bilo kakav stil, te odmah zatim prelazi na nešto drugo.

Bitka stilova protiv teorije ili postupka, u razdoblju iza 1950, bila je često, reklo bi se, borba američke i evropske umjetnosti. Umjetničko djelo Trove, na primjer, predstavlja kvalitet koji ga otkriva kao tipična Amerikanca. I Trova izrađuje *assemblage*, ali oni se podosta razlikuju od dosada viđenog. Već početkom šezdesetih godina gotovo svaki proizvedeni komad uključuje ideju čovjeka u padu, slična manekenu (*Falling Man*, slika 146), koju Trova začimlje kao simbol pročišćavanja romantičke i ekspresivne umjetnosti, koju je prije gajio. Takva je figura-maneken za tili čas postala tvorničkim znakom, kao garancijom da se radi o autentičnom umjetnikovu djelu. Komercijalna kakvoća Trovina djela vezuje ga uz pop-art. Poput Warholovih slika njegovi su *assemblagei* ironični, premda nikad nismo sigurni na koga se zapravo odnosi podsmijeh, na samog autora ili, možda, na publiku koja ih veličajno prihvaća kao umjetnička djela. Pa ipak, ni ironija ne uspijeva dokinuti njihovo postojanje sjajnih, skupih igračaka, atributa kupovne moći kolekcionara koji ih nabavljaju.

Djelo tipično evropskog umjetnika kao što je Fontana, posjeduje na prvi pogled analognu, briljantnu eleganciju (slika 147, 148 i 149). Uistinu, gotovo kroz čitavu svoju karijeru, Fontana stvara djela dekoracijskog i komercijalnog značenja, ali je i jedan od onih koji su, možda, najviše gubili živce zbog granica

štafelajskog slikarstva i razmišljali kako ga nadvladati. »Crni prostorni ambijent« koji je kreirao 1974. godine, anticipira već opsesiju za ambijentalnim djelima, što će biti predmetom avangarde kroz čitavo desetljeće. No, danas se Fontana više pamti zbog svojih platna s »rupama« i »rezovima«. Prva takva djela načinio je već počev od 1948. nadalje, a ona razrezana deset godina kasnije. U ono vrijeme ona su djelovala traumatično i uvijek se o njima govori kao o primjeru nihilizma moderne umjetnosti.

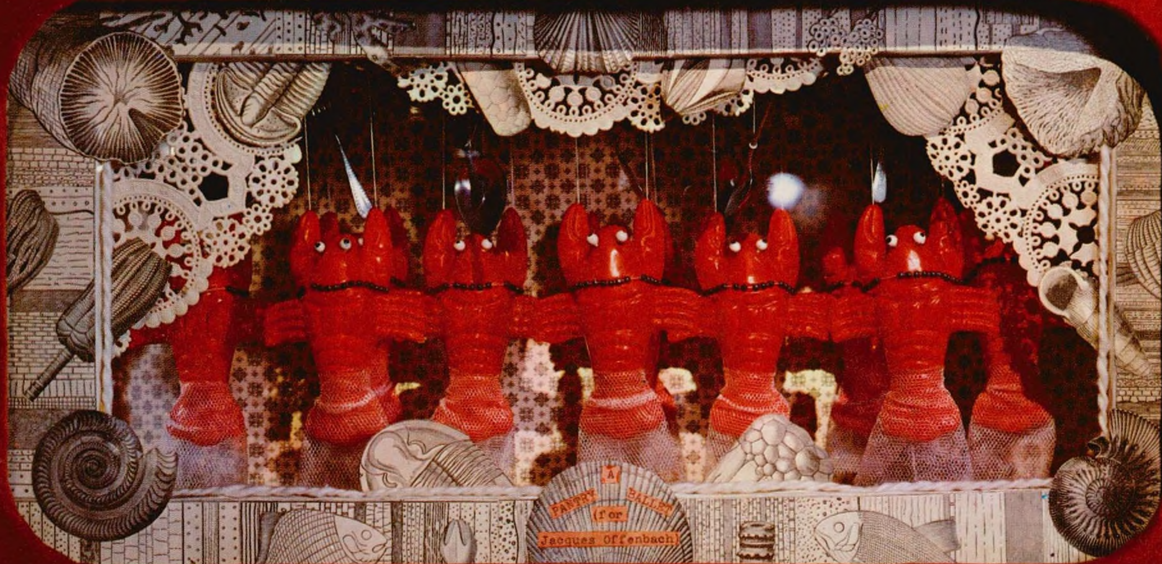
Osobno Fontanino držanje, međutim, sasvim je različito. Jednom je rekao: »Kao slikar, dok radim na jednom svom prošupljenom platnu, ja u stvari i ne želim napraviti sliku. Ja želim otvoriti jedan prostor, kreirati novu dimenziju u umjetnosti, spojiti je s kozmosom, u njezinoj neprestanoj ekspanziji izvan skučena plana slike. Svojim izumom izbušene rupe kroz platno, s motivima koji se ponavljaju, nisam kanio uresiti neku površinu nego, naprotiv, razlomiti joj dimenzionalne granice. S one strane usjeklina čeka nas nova sloboda interpretacije, ali istodobno i okončanje umjetnosti.« (Citat Jan Van der Marcka, u uvodu kataloga s izložbe Lucija Fontane, Walker Art Center, Minneapolis, 1966)

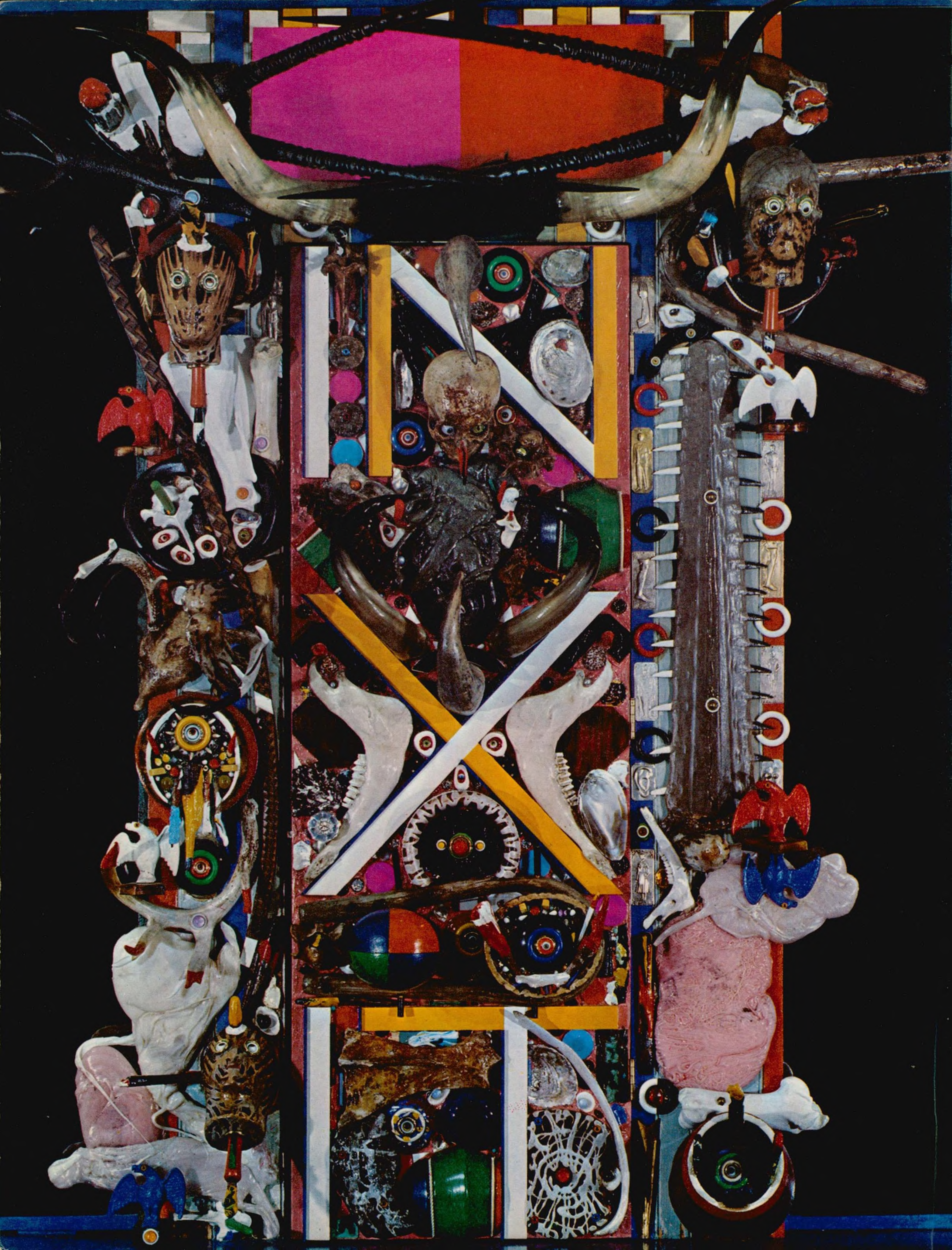
Očigledna je veza između ovih izjava i stavova Yvesa Kleina, kod kojeg je osjećaj »energetske beskonačnosti« nebesa sukladan Fontaninoj težnji za otvaranjem prostornih mogućnosti prema izvanjskome. Osim toga, oba umjetnika kao da žele upozoriti kako je istinski cilj umjetnosti njezina negacija. Pada nam na

um, nadalje, izjava Ada Reinhardta koji spominje, kako »upravo radi posljednju umjetničku sliku koja se još može stvoriti«, premda on ne dolazi tako blizu problemu estetske situacije američkog umjetnika.

U ovom je poglavlju bilo moguće pristupiti ekstremima — djelima čiste strogosti i onima koja sasvim odbacuju da odrazuju umjetnikovo iskustvo — jer, koliko god se raznolikim javljaju na površini, ipak predstavljaju odgovor na istovjetnu situaciju. Ako su apstraktni ekspresionizam i *tachisme* na različite načine i sa svim svojim privatnim nedoumicama bili simptomima vjere u neiscrpnost umjetničkih mogućnosti, renesansa dadaizma znači, međutim, jasan predznak dvojbe. Umjetnik ili predano uranja u »zbiljsko« podređujući na taj način vlastito nadahnuće već postojećim činjenicama načinjenim od svojih materijala, služeći se tehnikom *assemblagea,* ili se pak uvlači u neku natčulnu kulu od bjelokosti. Pop-art, o kome je riječ u narednom poglavlju, treba da bude pokušaj izlaza iz te slijepe ulice.


FABRIQUE
CHOCOLADE
Hartwig


A
PANTRY BALLET
(for
Jacques Offenbach)






AO

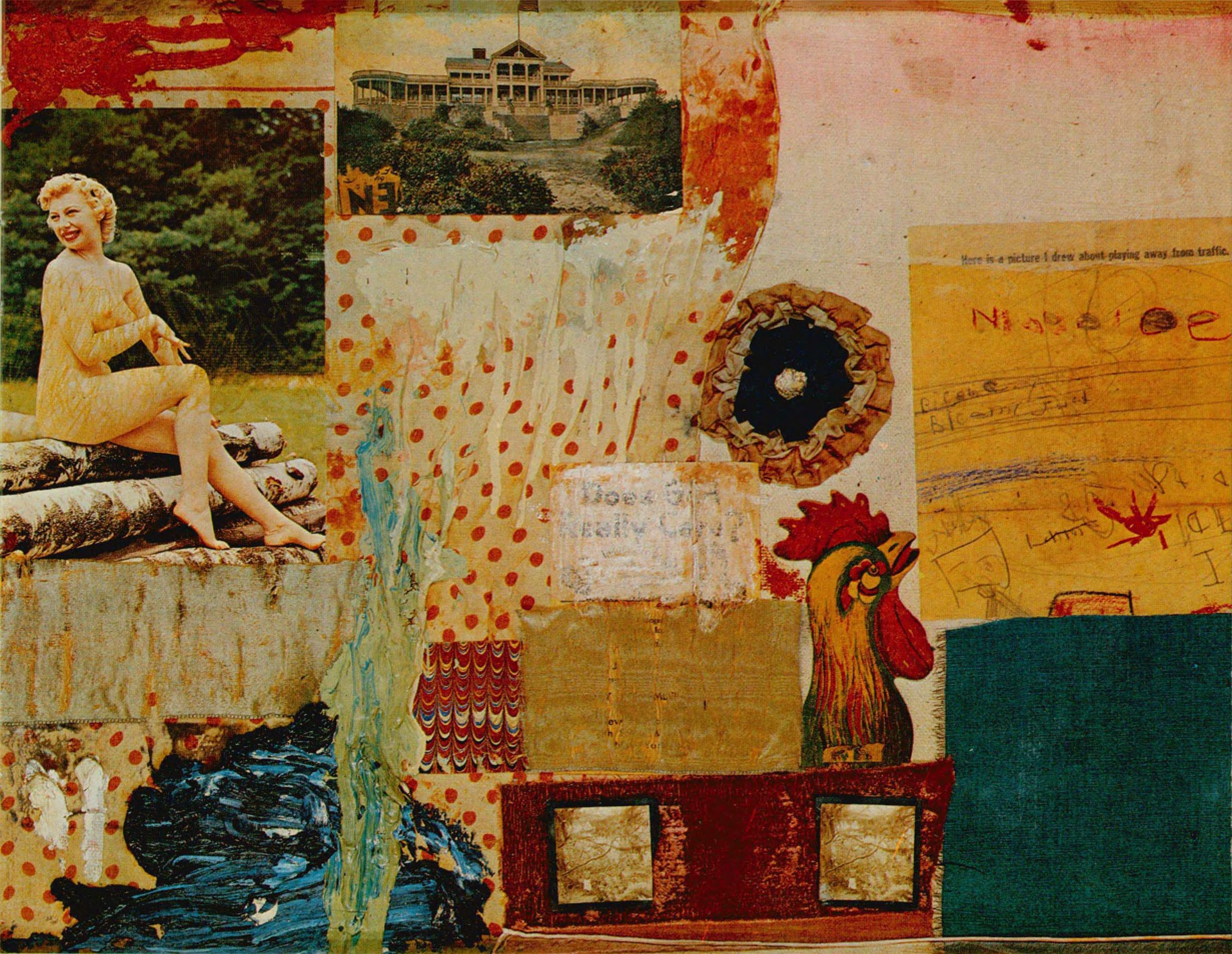

baj



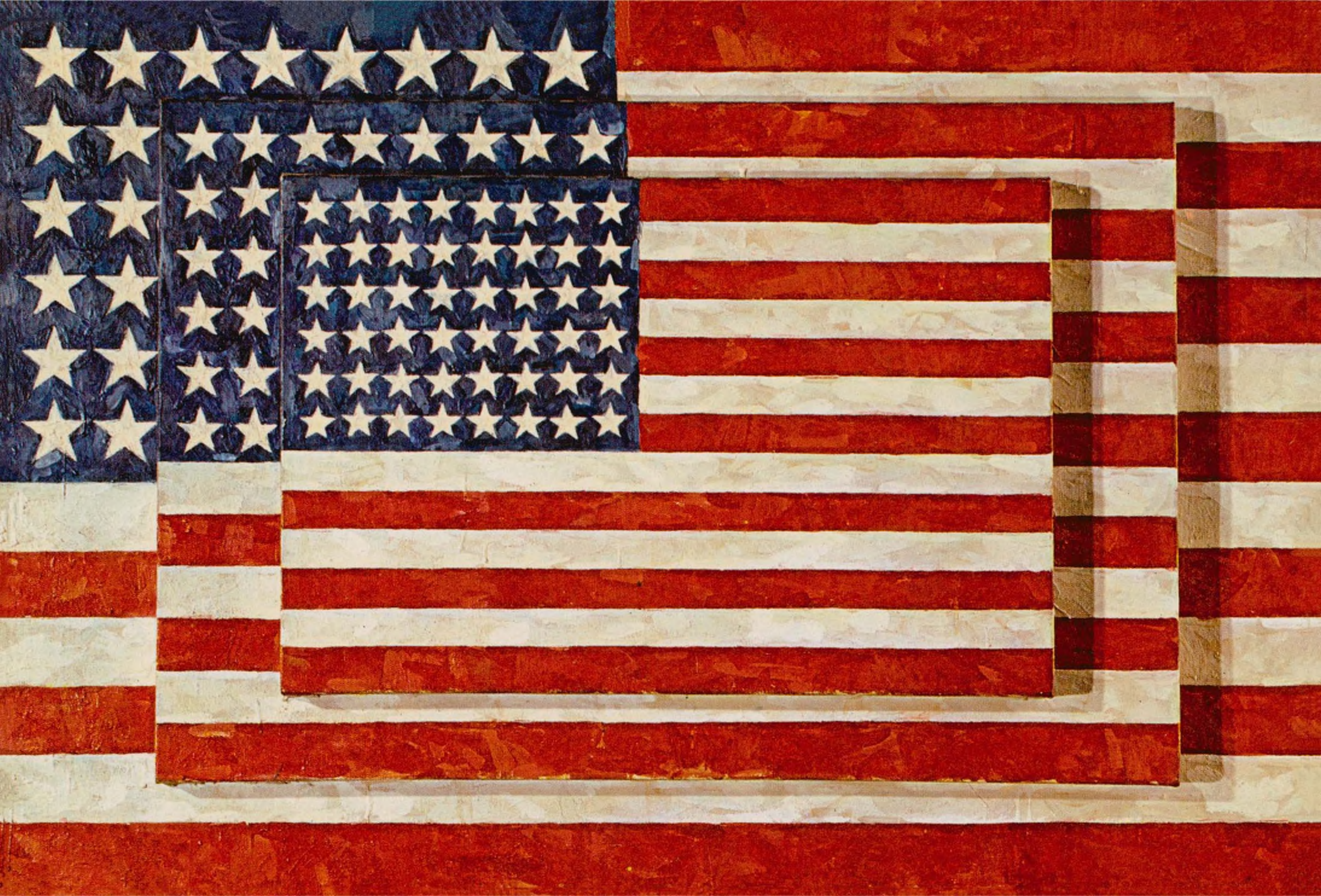





1¼ X ¼
NET WT 360 LB


Here is a picture I drew about playing away from traffic.









AMERICA'S LARGEST SELLING ALE
BALLANTINE
XXX
ALE
CONTENTS 12 FLUID OUNCES
AMERICA'S LARGEST SELLING ALE
BALLANTINE
XXX
ALE
CONTENTS 12 FLUID OUNCES


THE CRITIC SMILES




1961

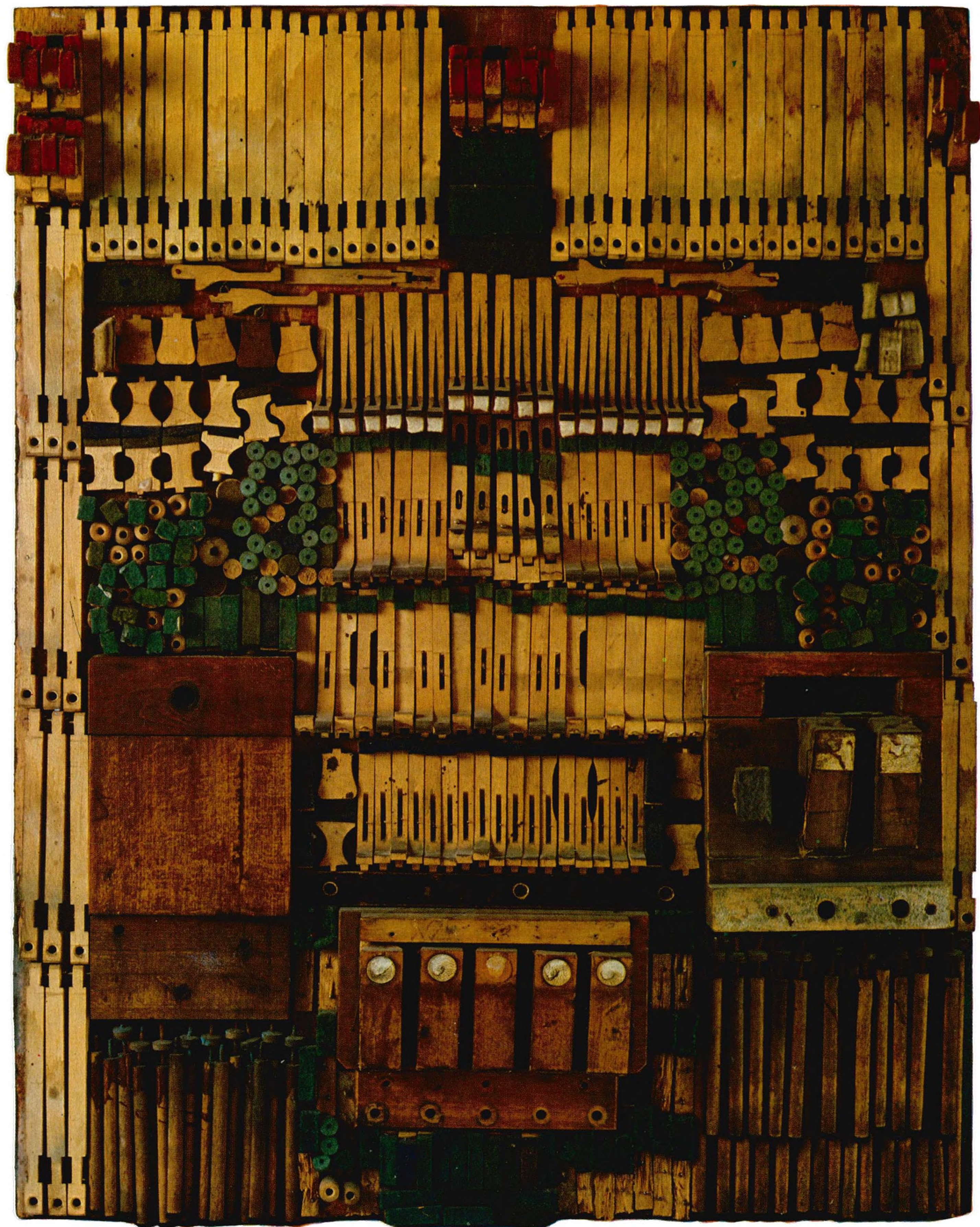


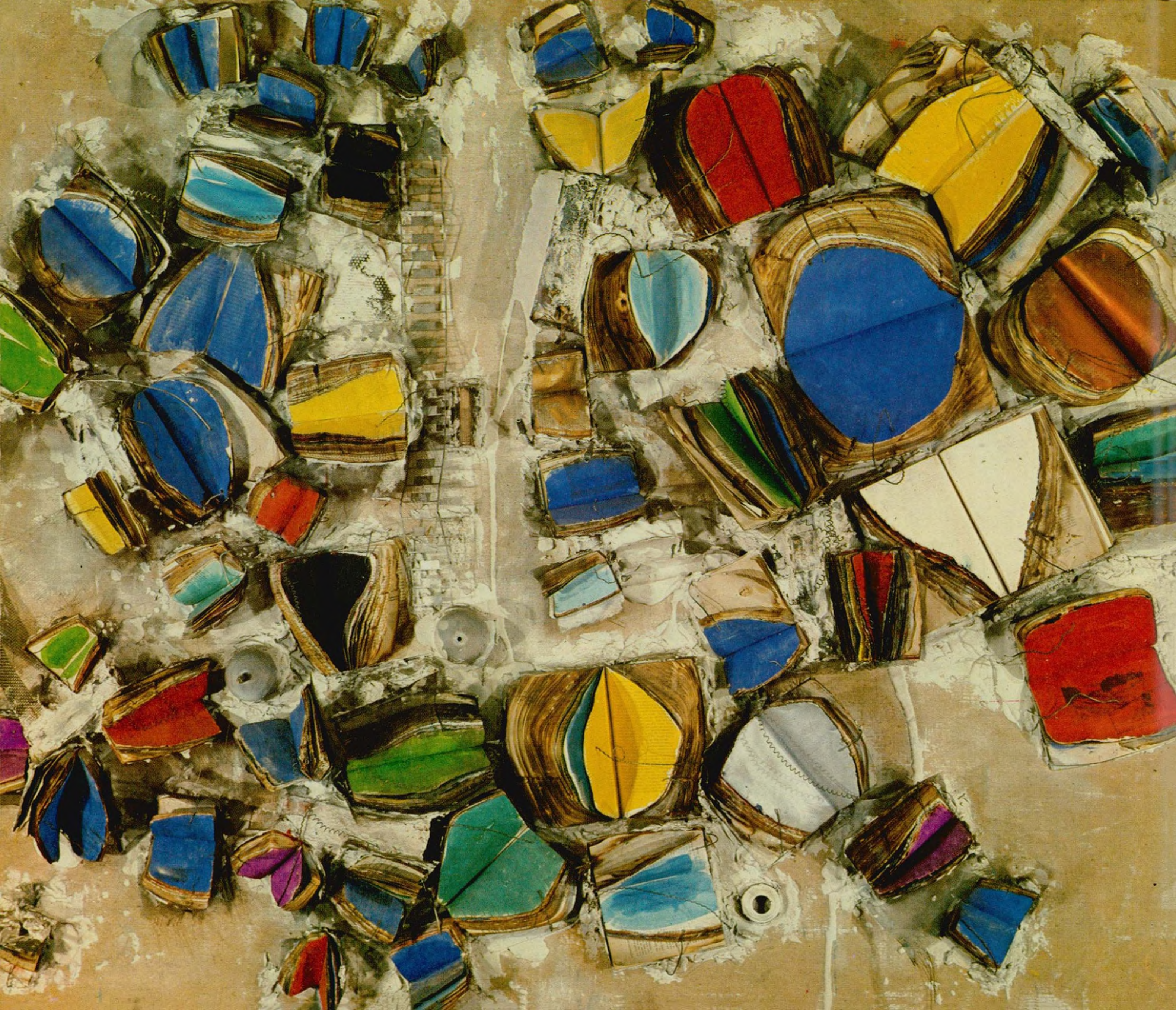


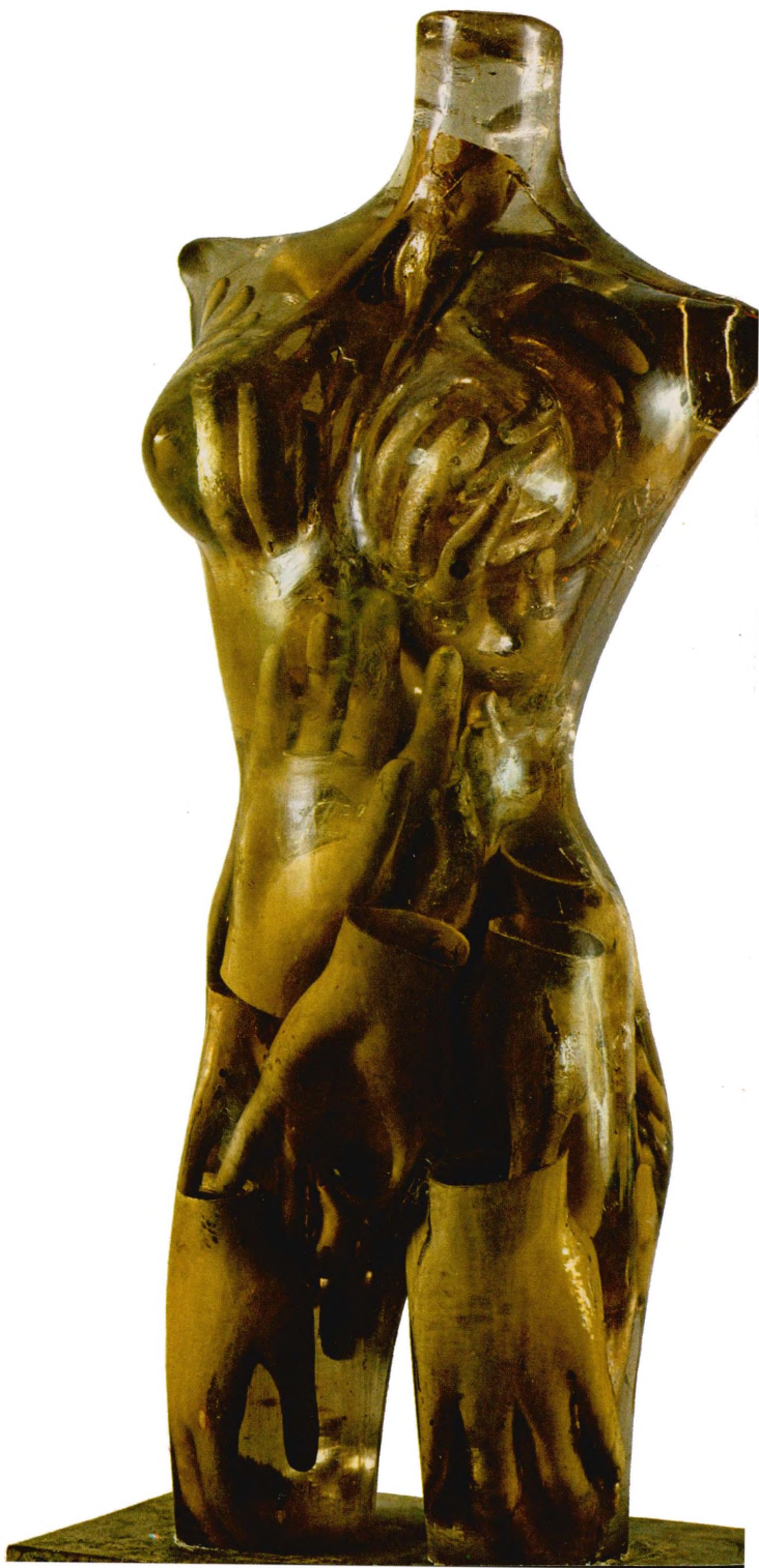
et profite
GROS LOTS
30 TRANCHES
nettoie tout
SANS EPONGER
SANS RINCER
CARRELAGES



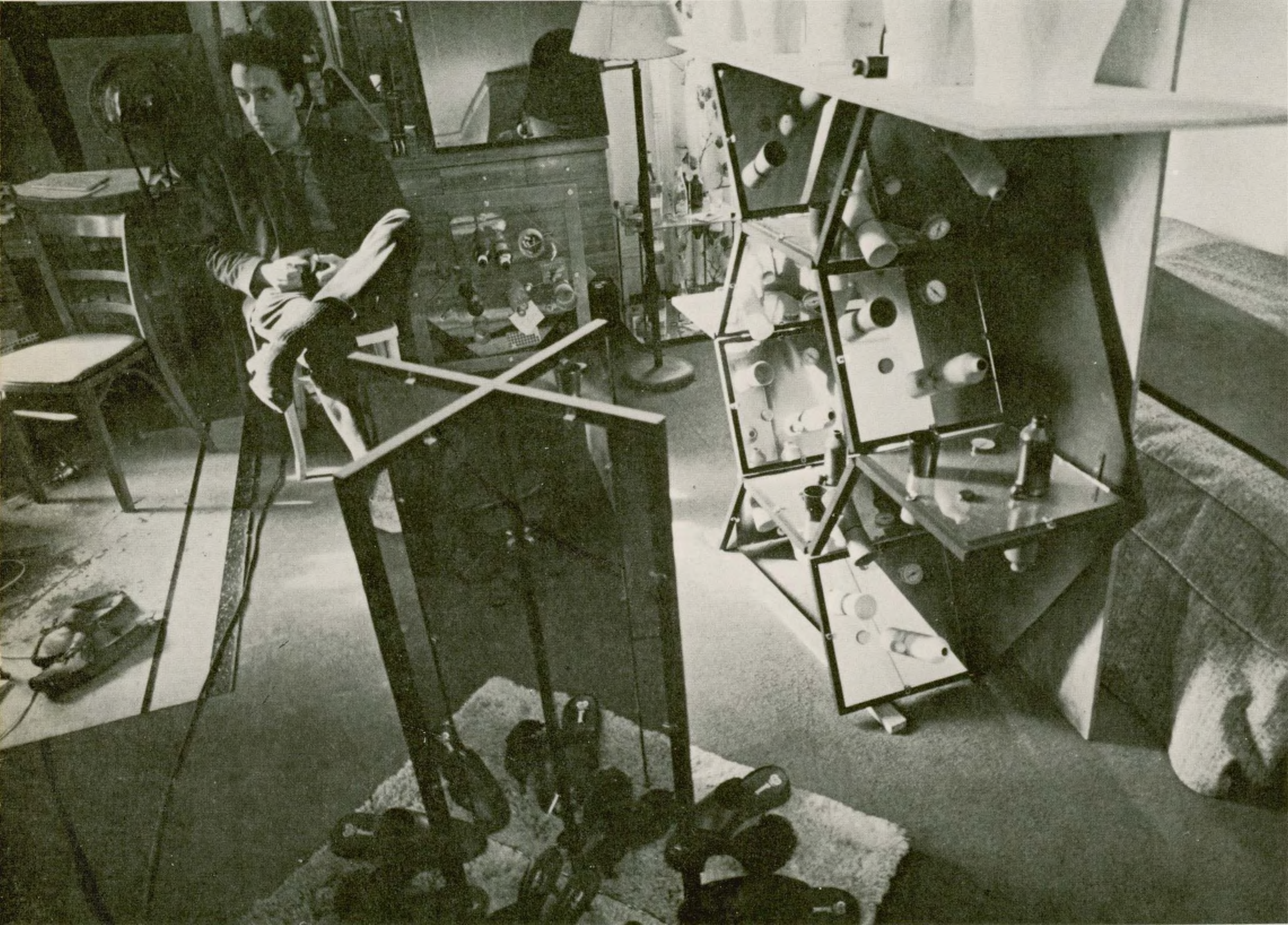


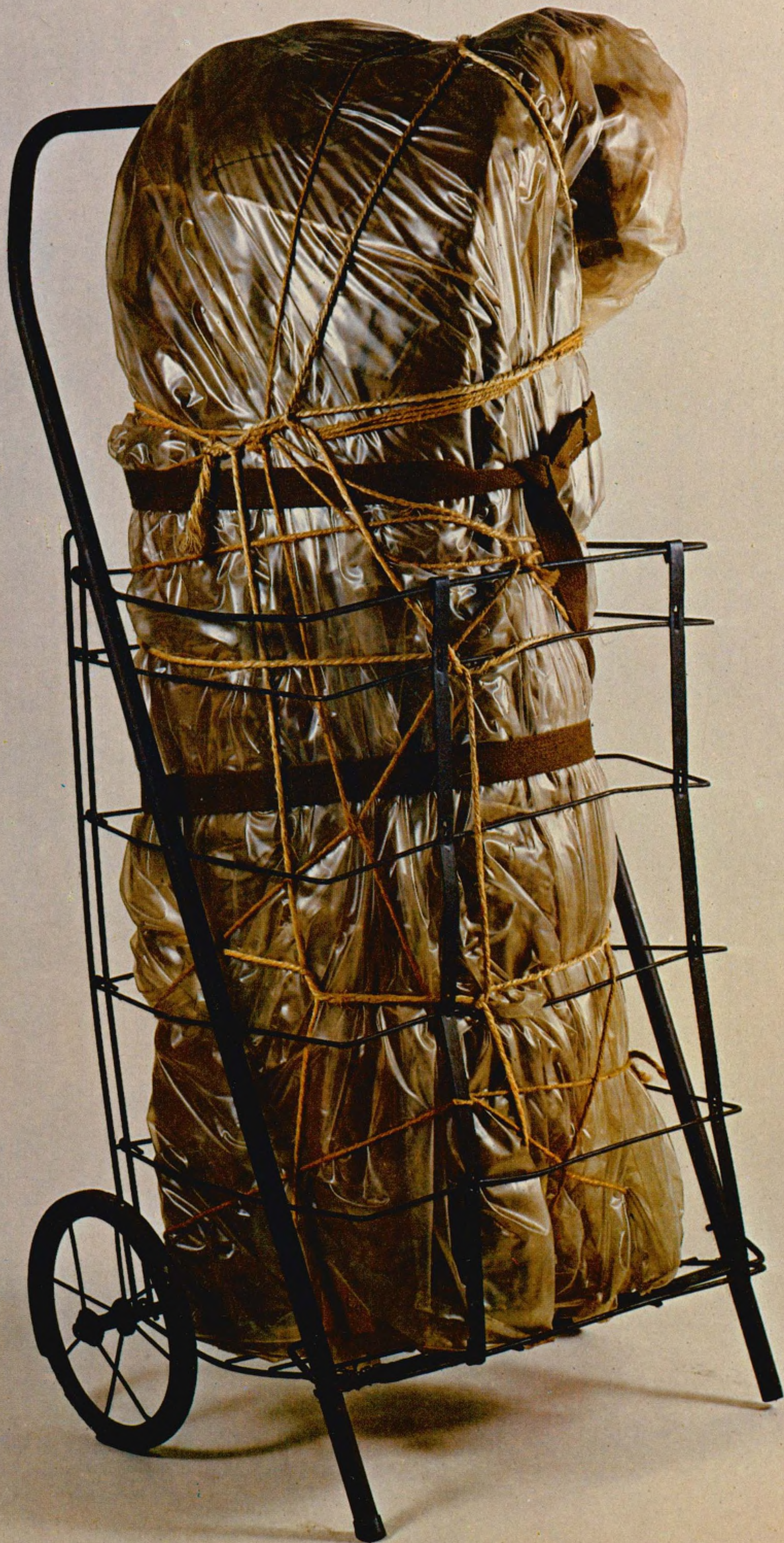






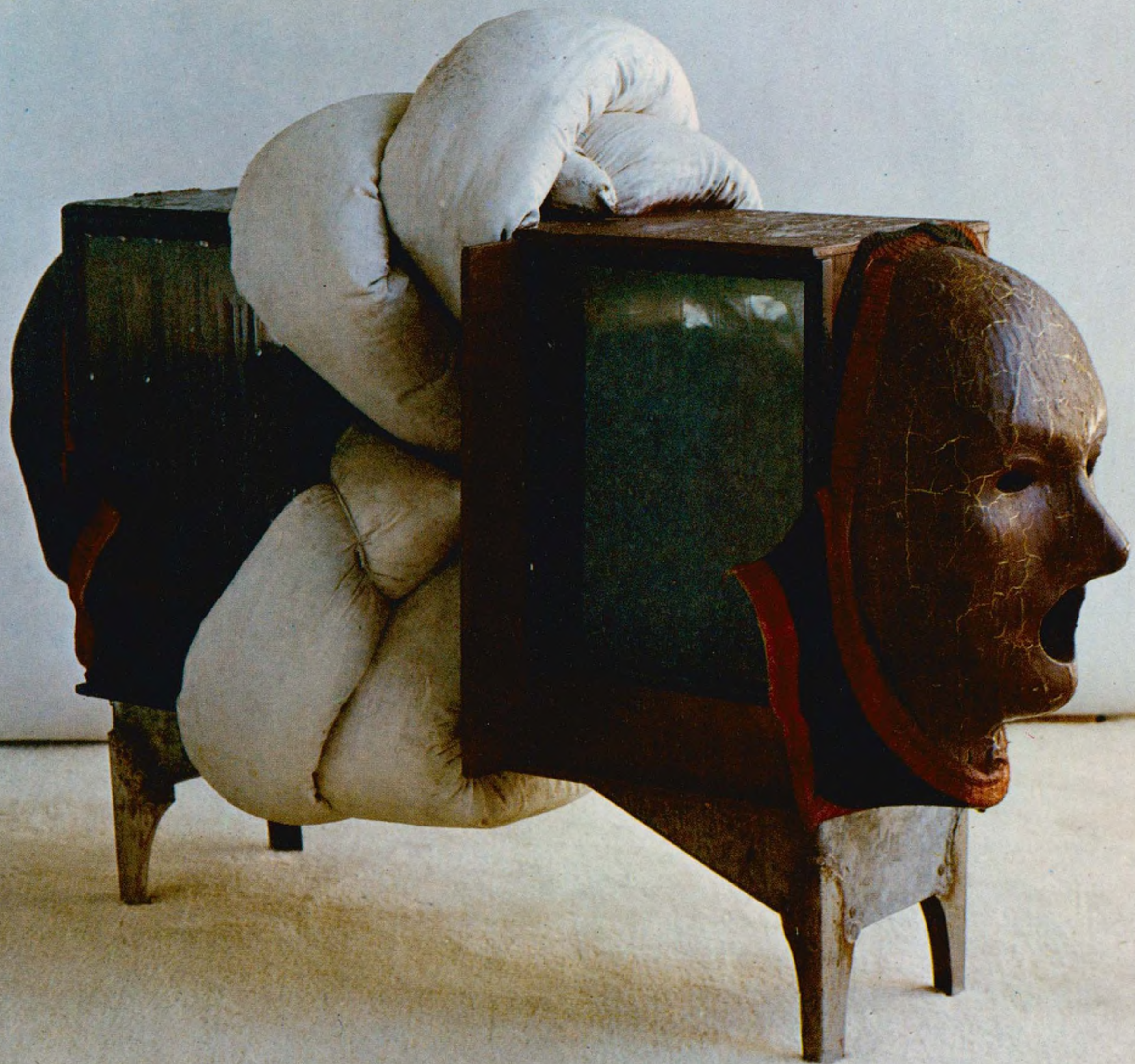

club



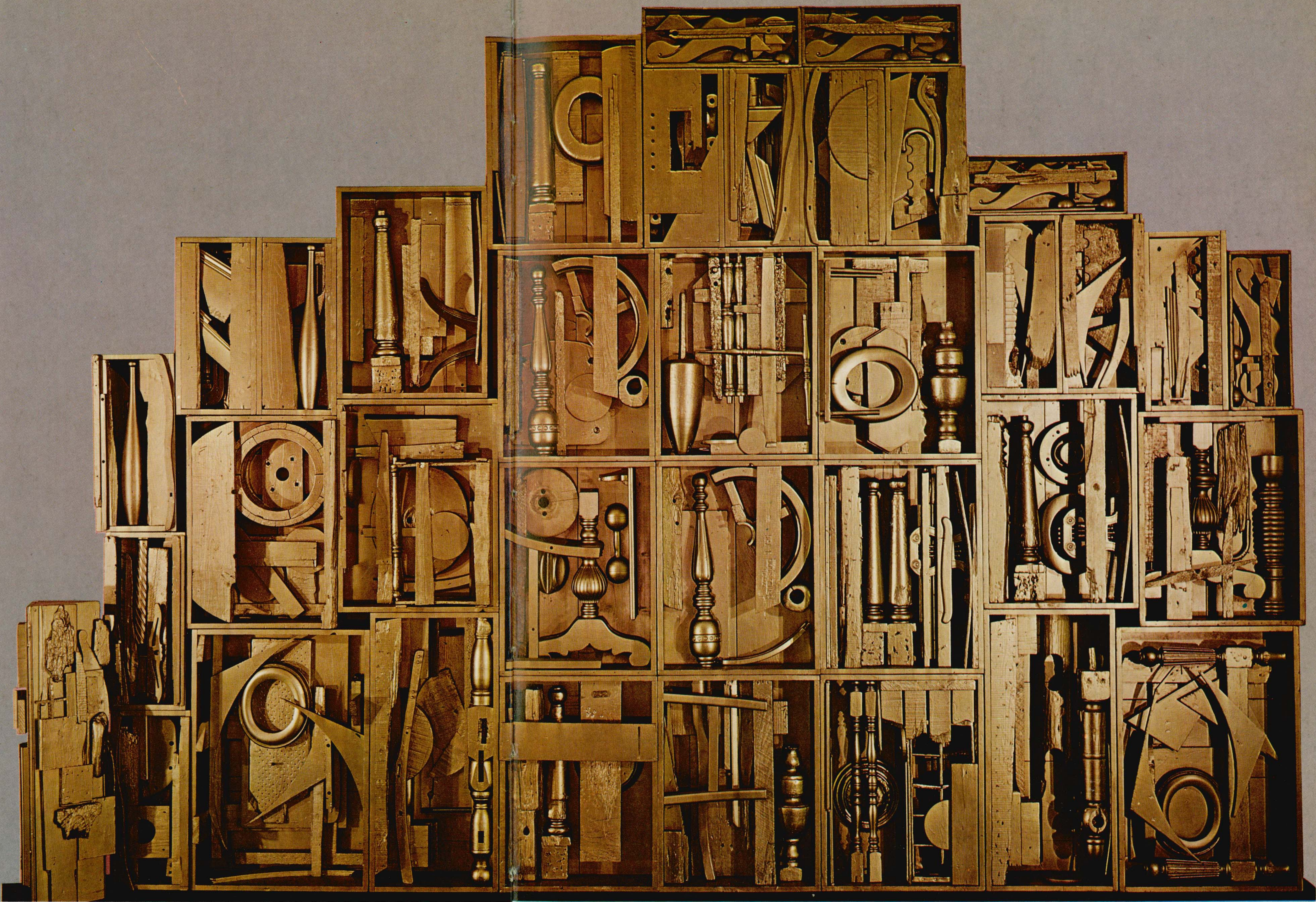






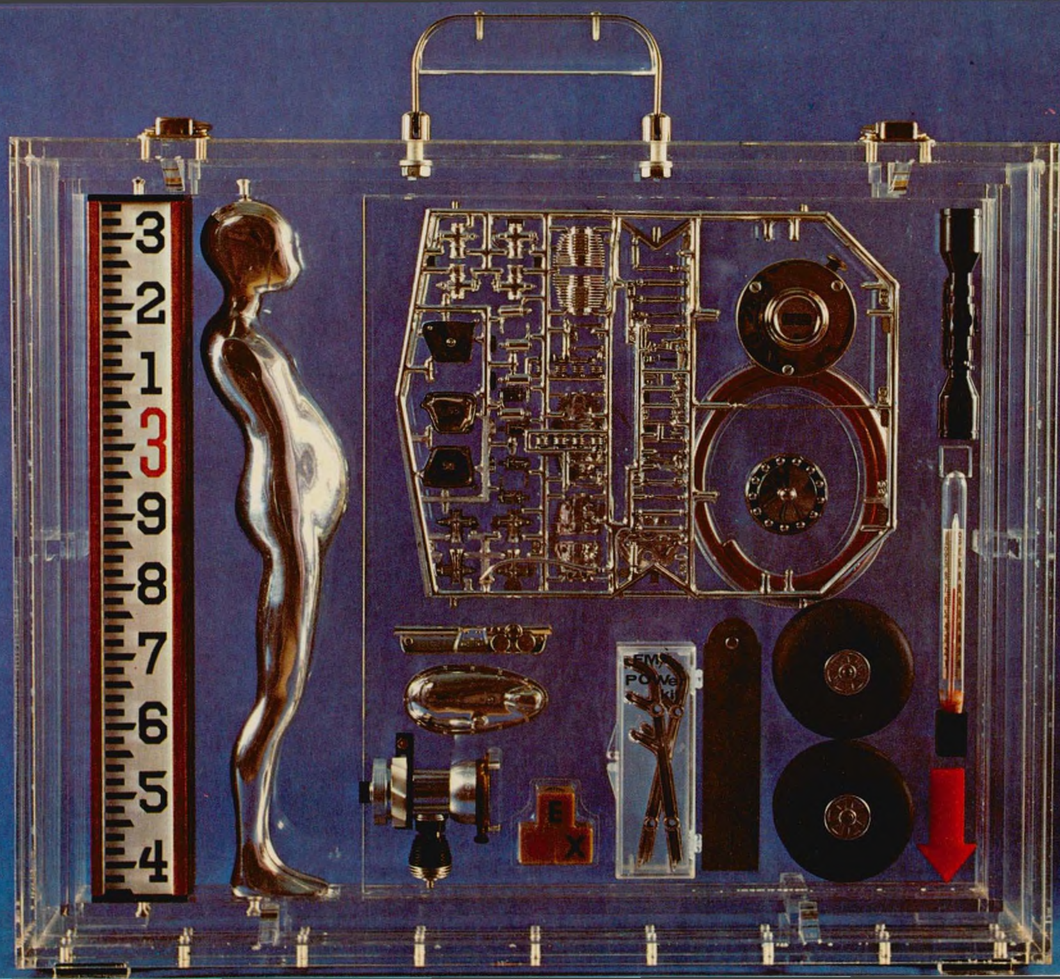








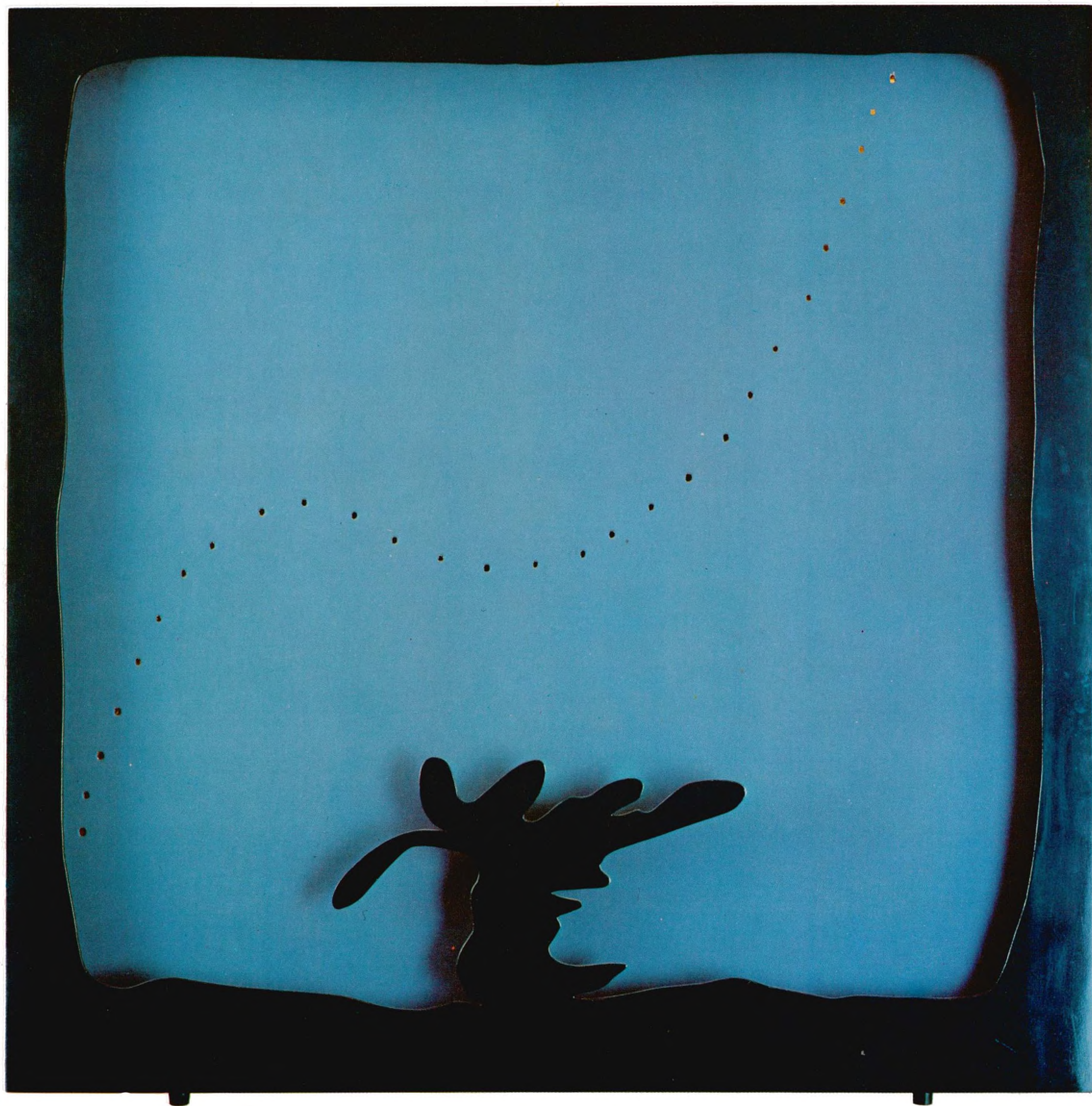



3
2
1
3
9
8
7
6
5
4
E
X









Pop-art u Americi

Pop-art se općenito smatra umjetničkim stilom šezdesetih godina, kao što je apstraktni ekspresionizam karakterizirao pozne četrdesete i početak pedesetih godina. Budući da se uzima kao nešto savršeno dozrelo i koherentno, već je postao predmetom brojnih studija povjesničara moderne umjetnosti.

U stvari, pop-art kao i svi drugi umjetnički pokreti duboko zadire u prošlost. Najdublje korijenje, kako sam spomenuo u prethodnom poglavlju, nalazimo već u dadaizmu, ali ne manjkaju ni drugi izvori. U Americi je, na primjer, kubistički govor razvio svoj poseban naglasak, poglavito u djelu Stuarta Davisa. Rođen 1894. godine, on već koristi predmete opće uporabe — ventilator, gumenu rukavicu, miješalicu za jaja — kao materijal svojih mrtvih priroda s kraja dvadesetih godina. Potkraj četrdesetih godina opširno se služi abecednim znakovima, kao temeljnim elementom svojih kompozicija. U to doba govori o potrebi »neutraliziranja stanovitih emotivnih neobazrivosti«. Jedno njegovo ambiciozno djelo zrele dobi, naslovljeno *Switchsky's Syntax* (Slika 150) sadrži već mnoge elemente koje mi danas smatramo tipičnim pop-artom, s time da se ne radi o starom umjetniku koji oponaša mlade.

Za historičare umjetnosti pop-art predstavlja zemljopisno razvode izvan svake vremenske determinacije, tako da se govori o razlici između američkog i britanskog pop-arta, odnosno, američkog i onog ostale Evrope. Mnogi su zabilježili kako se fenomen pop-arta manifestirao prije u Engleskoj nego u Americi,

navodeći izložbe *Collages and Objects* (1954) i *Man, Machine & Emotion* (1956), održane u Institute of Contemporary Arts u Londonu. Poglavito se spominje doprinos Richarda Hamiltona na izložbi *This is Tomorrow* (To je sutra) u Whitechapel Art Gallery (1955). Bez obzira na to, nama se čini opravdanijim gledati prvenstveno na ono što se zbiva u Sjedinjenim Državama, budući da je Amerika sa svojim *american lifeom* temeljno nadahnuće većine umjetnika pop-arta, bilo gdje živjeli i radili.

Kakvoća ovog proturječja mijenja se prema temperamentu svakog pojedinca. Postoji golema razlika, na primjer, bilo u držanju ili postupcima između Andyja Warhola i Jima Dinea, koji su obojica vrhunski predstavnici američkog stila.

Po svojoj tehnici Dine predstavlja izravan progres Johnsova, poglavito Rauschenbergova neodadaizma. Primjećujemo obilnu uporabu *collagea*, čak je moguće govoriti o slikarskoj kvaliteti, koja u njegovu djelu (*Three Panel Study for Child's Room*) »Tri studije za dječju sobu« ne manjka. Sam Dine izjavljuje da ne vidi nikakvu jaču frakturu između svojih i pozicija apstraktnih ekspresionista. »Pop-art je samo jedno od lica moga djela. Više od popularnih prizora zanimaju me osobni motivi; zanimalo bi me naslikati svoj atelje; zanima me moje slikarsko iskustvo, sam slikarski rad, ljestvica boje, paleta, elementi zbiljskog pejzaža — ali sve to u različitoj upotrebi.« (Intervju s G. R. Swensonom, *Art News*, studeni 1963, reproducirano u *Pop Art Redefined*, Johna Russella i Susi Gablik, London

1969, strana 61)

Za Dinea, kao i za Pollocka, bitno je ono što oni sami postave kao problem, više nego eventualna solucija: »Ja slikam o problemima, kako stvoriti slikarsko djelo, o problemu gledanja, stvaranja, mišljenja kod publike, koje joj ne želim iznijeti na srebrenom pladnju.« (Ibid., strana 62, 63) Pa ipak u Dineovu slikarstvu postoje elementi koji ga svrstavaju u red predstavnika Pantheona pop-arta. Jedan takav leži u njegovu lukavom erotizmu (slika 153), koji sadrži ironičan komentar na stupanj komercijalne erotike našeg društva. Drugi je, pak, njegovo strastveno zanimanje za banalnosti. Elementi njegovih *collagea* gotovo su isključivo birani među običnim predmetima: kravate, odijela, čarape, umivaonik s priključcima. Treći je elemenat koji treba spomenuti, iako bi mnogi mogli ustvrditi da ga to čini inferiornijim u odnosu na ono što je najbolje u pop-artu, njegova čuvstvena vjernost svakidašnjem, njegova želja da načini od običnog života nešto što bi bilo dostojno umjetnosti, kao što bi bilo tko drugi mogao eksperimentirati u urbanim i industrijskim sredinama Zapada.

Warhol je mnogo zagonetnija ličnost i, po mišljenju mnogih, neprispodobivo značajniji inovator od Dinea. On nije započeo žrtvujući se za lijepe umjetnosti tradicionalnog tipa, nego kao modni crtač i komercijalni ilustrator; uređivao je izloge, risao za kataloge cipela i raznih čestitki. Kasnije, u odgovoru jednom novinaru sjećao se apsolutne podređenosti željama klijenta, i emotivnog stanja klijenta, ne njegovog —

koje se usprkos svemu prenosi na djelo. Te godine komercijalnog iskustva dale su mu ideju umjetnosti koja je sasvim lišena »stila« ili emocija.

Warholov prijelaz s komercijalne na čistu umjetnost bio je savršeno logičan korak, koji se realizirao preko stripovnih traka. Prva su Warholova djela bila povećane verzije komičara Dicka Tracyja, koje su služile kao dekoracijski elemenat u izlozima velike robne kuće Lord and Taylor (slika 154). Nešto ranije također radi crtež na bazi stripa, koji su bili prikazani na *novelty-shop* »Serendipity« i također u jednoj galeriji.

Jedna od najzanimljivijih značajki te serije radova o Dicku Tracyju zacijelo je nesigurnost tehnike. Warhol nikada nije bio »rođen« umjetnik, kao Dine i time se može objasniti njegova sukcesivna formacija prema umjetnosti u kojoj je dokinuto svako naglašavanje ručnog rada i osobnog slikareva pečata.

Slijedeća faza u Warholovoj karijeri smješta ga među vrhunske predstavnike nove pop-struje u kojoj se on afirmira s najpoznatijom slikom — konzervom juhe Campbell's (slika 155). Kad ga je neki novinar upitao, zašto je počeo slikati konzerve, odgovor je bio tipičan, ali ne baš podroban: »Ja sam tu juhu jeo. Jeo sam je svaki dan u proteklih dvadeset godina. Uvijek isto. Netko je rekao da me moj život nadvladao. To mi se sviđa. Imao sam potrebu živjeti po Waldorf Towersima i jesti kruh s konzervom juhe, poput onog prizora iz restauranta *Naked Lunch*...« (Intervju s G. R. Swensonom, *Art News*, studeni 1963, ponovno izdano u *Pop Art Redefined*, Johna Russella i Susi

Gablik, London, 1969, strana 117)

Warhol prelazi od jednostavnog, na serijsko predstavljanje konzerve s juhom (slika 156), gdje istu sliku ponavlja unedogled, kao da samoj konzervi želi oduzeti značenje. Odatle je bio potreban samo još korak naprijed, da bi napustio takav ručni rad u korist jednog mehaničkog postupka, u ovom slučaju serigrafije, metode s kojom Warhol izrađuje čitave serije »idola« — poznatih lica kao, na primjer, Marlyn Monroe, Elisabeth Taylor, Jacqueline Kennedy, Elvisa Presleyja. U slikama Marlyn Monroe (slika 158) kao i u svim drugima, uistinu, je serigrafija prilično sirova, a nije ni sigurno je li Warhol osobno intervenirao u izradi slika koje izlaze pod njegovim imenom, jer je uvjeren da umjetnost mora imati podjednako značenje anonimnosti, kao i život oko nas. »Svi se predstavljaju i djeluju na isti način«, tvrdi on, »i nastavit ćemo samo tim putem naprijed.« To ga je potaklo na poznatu izjavu, tako često citiranu, a pogrešno shvaćanu: »Razlog zbog kojeg slikam na taj način leži u tome što ja želim biti stroj, i osjećam da svaku stvar koju učinim poput stroja upravo tako želim učiniti.« (Ibid., strana 117)

Međutim, Warholov se nihilizam ne zaustavlja ovdje. Još jedna od značajnih serija slika jest ona koju on naziva *Disasters*. To je niz serigrafskih prizora jezovitih saobraćajnih nezgoda, rasnih nereda, egzekucija na električnoj stolici (slike 159 i 160). Šokantan prizor često je filtriran i djelimice zamračen slojem tiskarske boje, ružičastom, narančastom ili bojom

sljeza. Ove slike istodobno predstavljaju odraz neke duboke nagrizle rane: »Kad promatrate neku mračnu scenu, uvijek i bez prestanka, to više zaista nema nikakav učinak.«

Nimalo, dakle, ne iznenađuje, što je Warholova evolucija njega samog sasvim udaljila od slikarstva. Isprva se sve više zanimao za filmsku umjetnost, zatim, kad su njegovi filmovi postajali sve manje avangardni, a sve više komercijalni, slavili su ga iz prostog razloga jer je bio Warhol, a zalazio je već vrlo rijetko u aktivnosti koje su se zbivale oko njega i pokrivale njegovim imenom.

Pa ipak, trebalo je još mnogošta da bi se iscrpilo mogućnosti pop-arta osim navedenih ostvarenja Dinea i Warhola. Djelo Roya Lichtensteina, umjetnika prerano obuzeta svim što je američko, pruža sliku sasvim različitu od američkog pokreta. Njegove slike s početka pedesetih godina uzimaju kao subjekt *cow-boya* i draži kupanja, no nisu još u stilu koji bi morao biti vezan za njegovo ime kao umjetnika. Lichtensteinov pristup pop-artu godine 1961, kad njegovo djelo doživljava iznenadne stilske mijene, postaje iskazano negativnim izrazima: »antikontemplativnim, antisfumaturom, antioslobođenjem tiranije pravokutnika, antipokretom i antisvjetlošću, antimisterijem, antikvalitetom slike, antizenom i anti-svim briljantnim idejama prethodnih pokreta koje svi dobro poznajemo«. Ali impuls koji ga tjera da iskaže »ne« dolazi iz sasvim drugačijih pobuda nego kod Andyja Warhola.

Za razliku od Warhola, Lichtenstein je duboko

zainteresiran za pitanja stila, premda je to njegovo zanimanje iskazano na krajnje ironičan i paradoksalan način. Tvrdnja poput Linhtensteinove da do dobre ideje možemo doći na taj način, »da ostvarimo tako prezirnu sliku koju nitko ne bi objesio na zid«, ipak uključuje izrazito zanimanje za slike koje ljudi, u stvari, stavljaju na zid, bilo u galerijama ili vlastitim kućama.

Prvi Lichtensteinov materijal bio je, kao i Warholov, risana traka, no elementi koje on izvlači iz tog izvora razrađeni su na posebno profinjen i tankoćutan način. I, kada umjetnik ponavlja sve konvencije pronađene u materijalu, crne konture, prost mrežasto-istočkani ekran tipičan za štampu, u bojama loše kakvoće (*M-Maybe,* slika 161), taj je materijal uistinu znatno ispravljen. Lichtenstein izjavljuje: »Ono što ja radim jeste oblikovanje, tamo gdje strip nema oblika u onom smislu koji ja dajem riječi; stripovi imaju svoje oblike, ali nije bilo nikakva pokušaja da ih se čvrsto združi. I moje je djelo uistinu različito od stripa, što svjedoči činjenica da je svaki znak realno smješten na različitim pozicijama, koliko god se neznatnom može učiniti ta razlika. Ona često nije velika, ali ostaje bitnom... Jedan od učinaka stripa jeste da iskazuje čuvstva i jake strasti u potpuno mehaničkom i odsutnom stilu. Izraziti takva što u slikarskom stilu, značilo bi iznevjeriti učinak. Tehnike koje ja upotrebljavam nisu komercijalne, nego se samo takvima čine, a načini na koje ja vidim, skladam i sjedinjujem, različiti su i imaju različite ciljeve.« (Intervju G. R. Swensona

»What is Pop Art?« u *Art News*, svez. 62, 7, New York, studeni 1963)

Ovakav pristup brzo je doveo umjetnika do uklapanja istovjetnih tehnika u sasvim različite materijale, isprva ni na koji način povezane sa stripovima, premda prenesene u izraz stripa. Tako je Lichtenstein naslikao seriju velikih *Brushstrokes* (Potezi kistom) koje predstavljaju satiru na apstraktno-ekspresionističke pretenzije prema posvemašnjoj slikarskoj slobodi. Zatim je radio na verzijama reprodukcija djela najvećih modernih inovatora: Cézanne, Mondrian, Picasso, u kojima otkrivamo dvostruku strategiju: s jedne strane Lichtenstein se pokušava udaljiti od onih djela koja izabire za kopiranje, kako bi im mogao dati razumnu ocjenu, a s druge se strane čini da umjetnik zahtijeva od nas praćenje promjene vlastite reakcije naspram predstavi, kada se mijenja konvencija njezine reprezentacije.

U svojim najplodnijim trenucima, Lichtenstein poprima nešto od tradicionalne monumentalnosti Seurrata ili čak Poussina. To je zaista čudno, ali se događa, ponajprije u djelima proizišlim iz stripa. Niti jedna od njegovih transpozicija Picassoa ne posjeduje ništa od autoriteta koji izbija iz slike, kao ona nazvana *Whaam* (slika 163) iz Tate Gallery. S druge strane, u svojim najslabijim trenucima Lichtenstein se javlja kao suprotan pol autentičnog popularnog umjetnika. Klaustrofobički je opsjednut umjetnošću i idejama o njoj što je, možda, bilo razlogom da ga se smatra jednim od sudionika američkog pop-arta, jednim od onih, naime,

koji su postigli vrhunski uspjeh pred evropskom publikom.

Sva trojica: Dine, Lichtenstein i Warhol uživaju dobar glas s usputnim aktivnostima s kojima su se kao slikari bavili, s obzirom na rezultate u figurativnim umjetnostima. Kinematografsku Warholovu aktivnost već smo spomenuli. U svojim prvim i najznačajnijim filmovima upotrebljava fiksnu kameru i prikazuje u suštini, ispitivanje naše sposobnosti da podnesemo dosadu. No, imao je i ideju da će fiksiran i nepomičan pogled objektiva na koncu pojačati subjekt, bio on živo biće ili predmet te otkriti njegove tajne, koje bi inače ostale pokopane u svome misteriju. Dine, sa svoje strane, ima sasvim oprečne aktivnosti. On je bio odgovoran za scenografiju nekih od najranijih *happeninga*. *Happening* je oblik spektakla, koji odbacuje ovovremene teatralne konvencije. Umjesto radnje, on nudi *collage* senzacija i bitno proširuje zanimanje za *collage*, poglavito za onaj koji je već dostigao stupanj monumentalnosti, čak toliki da se okruži gledaoca po uzoru na *Merzbaue*, koje je izveo Kurt Schwitters. Dostatno je pridodati zvuk i tijela u pokretu i evo kako se statičko okruženje pretvara u dinamičan *happening*, zamalo bez primjetna prijelaza. To je slučaj da scenarij kreira kazališnu radnju, a ne obratno.

Lichtenstein je proširio krug svojih uplitanja i u drugim pravcima, tako da od prvobitna slikara postaje i kipar (slike 164 i 165). Njegove su skulpture uglavnom slabijeg dometa i nezanimljivije od njegovih dvodimenzionalnih radova, jer otkrivaju maniri-

zam koji je također očigledan i u njegovu slikarstvu.

Neke trodimenzionalne predstave ne idu izvan granica pop-art-stila. Možda je najvažniji stvaratelj pop-art-predmeta Charles Oldenburg, rodom iz Švedske, odgojen u Skandinaviji i Sjedinjenim Državama i prema tome posjeduje dvostruku perspektivu urbanizma i industrijalizacije, koja se ne iskazuje nipošto preneraženim odbacivanjem, nego naočekivano vedrim prihvaćanjem »američke pozornice«.

Poput drugih važnijih pop-umjetnika, Oldenburg je neko vrijeme koristio tradicionalne umjetničke oblike, a onda je naglo upao u stadij kidanja i bacio se u novi stil. Godine 1959. počinje raditi na projektu nazvanom *The Street* (Ulica), kolekciji skica, nalik grafitima i predmetima otpadnih sirovina. U tom se razdoblju veže prijateljstvom s Dineom i Allanom Kaprowom, koji je zajedno s Dineom jedan od začetnika *happeninga*. Drugu verziju *The Street*, izloženu 1960, prati stanovit broj grupnih akcija, a zatim slijedi grupni projekt, nazvan *The Store* (Prodavaonica).

To je posljednji projekt koji Oldenburg izbacuje u svojoj konstruktorskoj karijeri. Ponegdje su ti predmeti bili jednostavne reprodukcije, kao *Salmon Mayonnaise* iz 1964 (slika 166) ili češće, povećane verzije predmeta iz zbiljskoga života. Subjekti, međutim, nisu birani među onima koji bi se tradicionalno smatrali dostojnim pažnje jednog kipara. U reproduciranju mumificiranih jestivih namirnica, umjetno obojenih, onakvih kakve je viđao po izlozima finih prodavaoni-

ca, Oldenburg samo slijedi primjer komercijalnih umjetnika i slikara reklamnih natpisa. Izvorom njegova nadahnuća bili su izlozi i čudnovati predmeti koji se nalaze uz auto-ceste kao, na primjer, gostionica u obliku tamnog polucilindra.

Postepeno, Oldenburg počinje koristiti efekte koji mogu biti produktom ne samo oblikovanja predmeta, koji po svojoj veličini nadmašuju stvarne, nego i upotrebe neprikladnih materijala i, prema tome, preobrazbe originalnog u neočekivan reljef. To se dogodilo s *Giant Soft Light Swicht* (Gigantski mekani prekidač, slika 168) koji predstavlja skulpturu iz serije »mekih kipova« od polivinila ili drugih materijala, lagano podstavljenih kapokom. Katkada su krajnje erotski oblici koje ovi svakodnevni predmeti pridobivaju, dio umjetnikove kampanje, koja ima cilj prisiliti nas da preispitamo svijet oko sebe. Tu je želju izrazio i drugim načinom u svojim projektima za spomenike na otvorenom. *»Giant Fireplug sited in the Civic Center, Chicago«* (Gigantski hidrant, smješten u Civic Centeru, slika 169), samo je jedno od zapaženog broja takvih djela. »Ja glasam za umjetnost«, reče jednom Oldenburg, »koja je političko-erotična, mistična, a izaziva nešto drugačiji dojam od umjetnosti što čami na kakvu potpornju u muzeju.«

Nema kipara i kreatora pop-predmeta koji su dostigli vitalnost i udarnu snagu prispodobivu Oldenburgovoj. Djelo venecuelske kiparice Marisol, međutim, pokazuje osobenost i draž. Njezine pomalo nadrealističke skulpture (slika 170, 171), klasificirane

su kao pop-art, ne iz sasvim uvjerljivih razloga. Prvi leži u činjenici da je umjetnica bila pod stanovitim utjecajem nekih aspekata Johnsova i Rauschenbergova djela, poglavito njihove uporabe precrtanih slika i dijelova čovječjeg tijela, kao dijelova nekih *assemblagea*. S druge strane, Marisol je svoju reputaciju začela u New Yorku, početkom šezdesetih godina, upravo u trenutku kada pop-art postaje »dominantnim stilom« i kada svaki figurativni umjetnik, kome se dogodilo da na sebe skrene pažnju, postaje odmah asimiliran s pop-artom. Pravi je izvor njezina nadahnuća zacijelo i u potpunosti Amerika: nerijetko je nalik na nešto manje talentiranu reinkarnaciju Elie Nadelman. Posljednja djela Nadelmanove pokazuju briljantnu asimilaciju popularne američke umjetnosti. Kod Marisol nalazimo više takvih tragova. Pa, ako sam je ovdje spomenuo, to je iz razloga da prizovem osjetilnu stranu pop-arta koju je toliko umjetnika i kritičara željelo osporiti.

Središnje, i bez sumnje najvažnije mjesto gledano vremenski, zauzima skulptura Georgea Segala. Nakon što je radio pod vodstvom Hansa Hofmanna i slikao figurativna djela po uzoru na Matissea, Bonnarda i apstraktnih ekspresionista — čitav niz stilova koji otkrivaju njegovu stilističku nesigurnost — Segal počinje 1958. godine eksperimentirati s figurama prirodnih dimenzija u gipsu i žici. Koncem 1960. potpuno je prekinuo sa slikanjem i predao se izrađivanju kopija ljudskog tijela koje smješta prema identifikaciji u kompleksne kompozicije.

Temeljna točka Segalove skulpture dosta je uprošćena i sastoji se od kontrasta između njegovih gipsenih figura nalik utvarama i onog što ih okružuje (slike 172 i 173). Segal kazuje: »Koristim premise jedne progresije zbiljskog prostora i pojačavam ga razrađujući brižljivo prostor koji stoji između figura i predmeta oko njih.« (Iz uvoda Martina Friedmana katalogu izložbe *Figure / Environments*, u Walker Art Centeru, Minneapolis, 1970) Gipsane skulpture ostaju iznenađujuće akademske u stilu, bez obzira na tehnički postupak koji ne sadrži ništa akademskoga, a dopušta njihovu realizaciju.

Iz pozicije u kojoj se našao Segal kada je pop-art bio na vrhuncu moći, sredinom i krajem šezdesetih godina, bilo je moguće nastaviti u dva sasvim oprečna pravca. Jednim smjerom polaze razni hiperrealistički kipari, među kojima Duane Hanson i John de Andrea. Oni su se trsili, što je moguće više, oživjeti figure, stavljajući im naočari, oči, pravu kosu prirodno obojenu itd. Segal kreće drugim putem i sve više njeguje svoje skulpture, kako bi izgledale tradicionalnim djelima beaux-arts s kraja devetnaestog stoljeća. Poslednji reljefi koji prikazuju figure i njihove dijelove izronile iz proste gipsene smjese, skroman su doprinos Michelangelu i Rodinu.

Od američkih pop-umjetnika koje još nismo spomenuli, najzanimljiviji je, možda, Tom Wesselman. Wesselman smatra da je na njegovo stvaralaštvo ponajprije utjecalo djelo de Kooninga. »On je ono što sam ja želio postati«, kaže, »s čitavom svojom auto-

-dramatizacijom.« Međutim, koliko god mu se svidjeli de Kooningovi figurativni materijali, poglavito aktovi, on je ojađen sladunjavošću apstraktnog ekspresionizma. Otkrio je da zapravo želi uspostaviti apsolutno konkretnu situaciju koja svejedno obiluje disonantnim, ali stimulativnim kontrastima »preko slikarstva, svi se elementi međusobno takmiče«.

Većina Wesselmanovih djela može se razdijeliti u dvije glavne serije: aktovi (slike 174, 175, 176 i 177) i mrtve prirode (slika 178). Ove potonje često uključuju elemente *collagea* s ciljem da se postigne kontrast koji umjetnik priželjkuje, ali on je kadar postići gotovo isti učinak i bez dodatnih elemenata. U Wesselmanovu je djelu doimljiva u nekom smislu razlomljena energija. Posebno aktovi do savršenosti pokazuju muževno rodoljublje većeg dijela pop-art-umjetnika. Likovi djevojaka svedeni su na najerogenije točke — oči, vrhovi grudi, stidne dlačice; ali nema dokaza da je ta depersonalizacija unaprijed odlučena hotimično, kao kod Warhola. To je samo nešto nastalo usput.

Izvan vrhunskih kreatora pokreta pop-art je neizbježno stvorio čitavo jato manje vrijednih, ali svakako zanimljivih umjetnika. Neki vjeruju da James Rosenquist prvenstveno zavređuje da ga se smjesti u ovu kategoriju. Ako dimenzija ima svoju važnost, onda je i Rosenquist, zacijelo, važan umjetnik. Neka od njegovih platna spadaju u red najprostranijih koja su ikad naslikana u pop-artu. To zanimanje za predimenzioniranost proizlazi možda iz Rosenquistova iskustva, kao slikara reklamnih panoa, čime se bavio koncem pede-

setih godina. Dok je to radio da bi smogao za život, polazio je istodobno i jednu školu risanja, koju je postavio Claes Oldenburg i Robert Indiana, o čijem će djelu još biti govora u ovom poglavlju.

Rosenquist stavlja jedne do drugih različite prizore (slika 179) po uzoru na panoe, u nadi da će iz takva umetanja izbiti nešto značajno. Smatra ga se volonterskim suradnikom komercijalne sredine u kojoj živi: »Upao sam kao propagandist jedne velike robne kuće u tu vizualnu inflaciju — komercijalnu reklamu koja je jedan od temelja našeg društva. Živim unutar toga i osjećam veliku udarnu moć i sposobnost uzbuđivanja unutar svojih slikovnih poruka. Slikarstvo je, vjerojatno, uzbudljivije od propagande; zašto ga se, dakle, ne bi moglo izvoditi s podjednakom snagom i podjednakim ukusom, s istovjetnim ciljem... Moja je metafora, ako je mogu tako nazvati, moj odnos prema moći komercijalnog publiciteta koja je opet na svoj način, u odnosu na naše slobodno društvo, vizualna inflacija koja prati novac, proizvodi poklopce na kutijama i prostorne kadete...« (Izvadak iz intervjua G. R. Swensona, *Art News,* veljača 1964, ponovno izdano u *Pop Art Redefined,* Johna Russella i Susi Gablik, London, 1969, strana 111)

Teškoća je u tome što ovo nekritično prihvaćanje svega što ga okružuje čini od Rosenquista nečuvstvena slikara, prispodobimo li ga s Lichtensteinom. Nema nikakve zbiljske tankoćutnosti vizualnog uređenja njegovih djela, koja postaju podjednako monotonima kao i propagandni panoi iz kojih su proizišla.

Robert Indiana (njegovo je ime Robert Clark) je pop-umjetnik koji se priklonio *american dreamu*, otprilike na isti način kao i Rosenquist. Uistinu je jednom od njegovih najznačajnijih platna naziv *The American Dream* (San Amerike, slika 180). Svoje temeljne sadržaje crpi iz »flippera« i na prvi pogled se njihova ironična poruka čini odgonetljivom, no to ne bi bilo u skladu sa samom slikarevom interpretacijom: po njegovu mišljenju je *Američki san* uzevši općenito, a ne u specifičnom smislu riječi, »optimistički, plemenit i naivan«.

Indianina je snaga njegovo neprijateljstvo prema zatvorenim sistemima i preokupacijama larpurlartizma. »Pop-art«, kaže on, »znači smrt uvažavanoj obijesti i unaprijed stvorenoj ideji umjetnosti.« On se u potpunosti suprotstavlja ideji da velika umjetnost mora biti i »teška« umjetnost. U masovnim društvima to su doktrine koje nedvojbeno izazivaju simpatiju, no ima nečeg ogoljelog i turobnog u onim Indianinim djelima koje predlaže u zamjenu za stvari koje napada.

Allan d'Archangelo je slikar koji mu u nekom pogledu nalikuje. I u njegovu slikarstvu nalazimo ushićenost prema *letteringu*, jedan rezak, ali nipošto nerazborit način predstavljanja slike. No, kada su slike stavljene jedna prema drugoj, one su prije nalik jedna drugoj nego obratno (slika 182). Takav d'Archangelo na trenutke nalikuje Warholu optimistu. Kod njega ipak nije najbitniji način na koji predstavlja svoje prizore, koliko su to slike same za sebe. Među pop-umjetnicima d'Archangelo je pjesnik američkih auto-

-putova koji slavi daljine.

Umjetnik koji dijeli s njim ovu osobitu preokupaciju jest Ed Ruscha, koji je malko izolirana figura u cjelovitom sastavu američke pop-škole. Ono što Ruschu odvaja postrance jest njegovo zanimanje za *West*, a ne za istočni dio Sjedinjenih Država, za Los Angeles, prije nego za New York. Neka su Ruschina djela (slika 183) rafinirane i elegantne varijante pop-arta, tipično kalifornijskog sjaja. Ostala nemaju dodirnih točaka s pop-artom, nego prije spadaju u red *proces arta*, kako ga neki kritičari nazivaju. To vrijedi za čitav niz knjiga i knjižica koje je Ruscha objavio. Jedna od njih pod nazivom *Stains* (Mrlje) na svakoj stranici nudi po jednu mrlju načinjenu nekim predmetom široke potrošnje. Ruscha pruža primjer što se sve može učiniti u okviru pop-arta, bez potpune pripadnosti pop-umjetnosti.

Neki su slikari na marginama pop-škole budući da pojedini vidovi njihova djela nisu za nju tipični. Dvojica koji skreću pažnju su Wayne Thiebaud i Larry Rivers. Njihova ih tehnika čini izuzetnima, jer posjeduju nesvakidašnju individualnost pop-arta, barem što se tiče Amerike. Wayneova tehnika (slika 184) otkriva ga u svjetlu američkih realista tridesetih godina, poglavito kao učenika Edwarda Hoppera. Radi se o istom, tupom, ali krajnje osobenom potezu kistom. Izbor subjekta njegovih djela podosta je ograničen: posvetio se jestivim sadržajima. To su posebno torte (slika 184). S tim u vezi izjavljuje jednom prilikom: »Torta navodi na stotine prekrasnih i kompleksnih asocijacija. Blistava bjelina preliva

postaje za mene duboko pjesnička preokupacija: on je poput snijega, poput leda pojam čistoće, a sa slikareva stajališta, apsorbira i ujedno odbija svjetlost — u njemu su sve boje, kao u Chardinovim ubrusima« (iz razgovora koji su vodili Le Grace G. Benson i David Shoarer u *Leonardu*, svez. 2, 1, Oxford 1969). Implicitna prispodoba s Chardinom jest primjer svjesna, pronicava samovrednovanja, no koje u isti mah uključuje i njegovu samoodređenost što mu je ograničila status važne osobe.

Sasvim različito i mnogo teže od Thiebauda je vrednovati Larryja Riversa. Rivers radi zavodljivo fluidnim kistom (slika 186). Čini se da se sili dostići učinak jednog Maneta, koristeći opalescentne boje i rastopljen namaz virtuoza. Međutim, subjekti koje bira često su pop-artistički usmjereni, iako je glavni motiv njihova izbora možda djetinja želja da frapira. Početkom pedesetih godina, prije no što pop-art stupa na pozornicu, Rivers je naslikao seriju briljantnih ženskih aktova, tehnikom koja ponešto duguje Géricaultovim muškim aktovima; za većinu mu je slika modelom bila punica, ostarjela Berdie. U istom je razdoblju slikao s osjećajem izazova veliko historijsko platno *Washington prelazi preko Delaware*, što predstavlja namjerni *revival* akademske umjetnosti devetnaestog stoljeća. Očigledno je izazvao poželjnu buru među njujorškom avangardom onog vremena.

Kasnije, tijekom istog desetljeća, izbor Riversovih tema ograničava se na predmete iz svakidašnje uporabe, premda s manje čvrstoće a više tečnosti u tehnici,

prema inspiraciji apstraktnih ekspresionista. Ali, kada počinje pokret pop-arta, umjetnik spretnom pokretljivošću prelazi na ispitivanje jednog tipa figurativnog materijala koji je bio u modi nove grupe. Slika parafraze komercijalne ambalaže, kao na primjer kutiju cigareta »Camel« i upotrebljava tehniku *collagea*. Apsorbirajući utjecaj pop-arta, ostvaruje jednu od svojih najuspjelijih serija; u toj seriji koja nosi naslov *Parts of the Body* (Dijelovi tijela) istražuje mogućnosti sklopova neurednih slova složenih u kalup i figura glava, u svom uobičajenom virtuoznom stilu.

Rivers je toliko obdaren slikar da gotovo iznenađuje njegov vrlo neznatan utjecaj na razvitak američkog slikarstva. Njegov neuspjeh treba pripisati njegovu neprekidnom mijenjanju pravaca i očiglednu nedostatku uvjerenja koje bi ga motiviralo. Iako vrlo talentiran, često je nalik čovjeku koji govori iz trbuha.

Tako uspio pokret kao što je američki pop-art privukao je, naravno, inozemne sljedbenike. S njujorškom scenom najlakše su se asimilirali mladi Englezi. Mnogi su britanski umjetnici provodili duga razdoblja u ovom gradu, gdje su nalazili ugodniju sredinu, poželjniju za modernu umjetnost nego London. Jedan ili dvojica gotovo su se poistovjetili s Amerikom. Najtalentiraniji je bio Gerald Laing. Čini se da je Laing doživio sudar s njujorškim kompetentnim umjetničkim svijetom, više kao poticaj vlastitoj ambiciji, nego kao stimulans da radikalno oblikuje svoj način mišljenja, te mijenja svoj stil. Godine 1964, prilikom sudjelovanja na jednoj skupnoj izložbi u Institute of

Contemporary Arts u Londonu, u katalogu se moglo pročitati: »Moje je djelo nastalo od ideje da naslikam lik heroja, onakvog, naime, kakvim se on predstavlja preko masovnog medija. Prije svega, počeo sam slikati fotografije ljudi iz novina, a ne žive osobe. Otada pokušavam kreirati likove služeći se tehnikama mas-medija — površina s polusjenama i obojenih ploha kao u tiskari.« Ove tvrdnje mogle bi se točnije primijeniti na djela koja je stvarao oko pet godina kasnije, nakon svog odlaska iz Londona (slika 187), samo što je njih radio mnogo rafiniranije i u širem rasponu. Mogli bismo pomisliti da je Laing već bio angažiran prema Americi i prije nego je tamo otišao, tako da mu ta zemlja poslije nije imala mnogošta reći.

Zanimljiv je slučaj nešto zrelijeg umjetnika, Nijemca Richarda Lindnera. Rođen je u Hamburgu 1901. godine; iz Njemačke je odbjegao 1933; zatim je živio i radio u Francuskoj, a 1941. dolazi u Ameriku. Isprva radi kao ilustrator, a napušta taj posao u korist slikanja tek početkom pedesetih godina. Godine 1953. sastavlja temeljni vizualni vokabular, prikazujući Lulu, ženu u stezniku, koja će se često pojavljivati na njegovim slikama (slika 188). Iako Lindnerovo djelo, možda, mnogo duguje umjetnicima Weimarske republike kao, na primjer, Georgu Groszu i sjećanjima na njemačko predratno kazalište, jasan je i obilan utjecaj, poglavito nakon 1961, njujorške sredine. Tipična Lindnerova slikarija zacijelo posjeduje pop-artistički izgled i teško je razlučiti kolikim je već dijelom nerazdvojiva od Lindnerova stila, onakvog kako je

već bio formiran u svojoj odijeljenosti od glavnih tokova modernog slikarstva, a kolikim dijelom zalazi u novi val nadahnuća.

U svakom slučaju, jedna je stvar neosporiva, a to je Lindnerova sposobnost kreacije preko mjere snažnih erotičkih obličja, znatno opsežnije psihološke kompleksnosti od onih što se javljaju kod mnogo mlađih umjetnika pop-arta.

Pop art je temeljni fenomen samo jedne generacije. Malo je onih koji nisu u prvom naletu dali svoj doprinos pokretu, no to su učinili kasnije.

U Sjedinjenim Američkim Državama iznimku predstavlja Mel Ramos. Njegovi su umjetnički ciljevi bitno neposredni. On tvrdi: »Pokušavam proslaviti popularne heroje i kraljice seksa na neposredan način. Ako njihova sličnost nije baš vjerna, njihov je značaj očigledan.« (Iz uvoda izložbi *Six More* u County Museumu of Art, Los Angeles, 1963)

Osim njegove neposrednosti Ramosovu djelu osobitu privlačnost daje njegova spretna tehnika (slika 190). Prispodobimo li jedno od njegovih djela s onima istovjetna sadržaja ranije općepoznatih umjetnika, uočit ćemo da Ramos pristupa svome figurativnom materijalu s krajnjim pouzdanjem i potpunim odsustvom samosvijesti. Lawrence Alloway, koji je uvijek bio oštar sudac, naglasio je način na koji se »umjetnička tehnika nabire kroz heraldičku shemu«.

Od svih umjetničkih stilova koji se javljaju poslije rata, jedino se pop-art, poglavito onaj američki, uspješno uvukao u pore društva koje ga je stvorilo. Važno

je priopćiti da su njegovu uspjehu pridonijeli trgovci i kolekcionari više nego kritičari. Kad su se prva pop--art djela pojavila u njujorškim galerijama, upravo su pohlepno primljena od kupaca, no reagiranja su akreditiranih kritičara moderne umjetnosti gotovo u pravilu bila nepovoljna. Upravo u trenutku prvog naleta pop-arta Harold Rosenberg, jedan od glavnih pobornika apstraktnog ekspresionizma, izašao je s ovom izjavom: »Novopronađeni američki iluzionisti poistovjećeni su s komercijalnom umjetnošću koja je gora od plagijata ili adaptacija svojih slika. Oni dijele bezimenost umjetničkih ateljea propagandnih agencija. Sasvim su cerebralni i mehanički; umjetnikova ruka uopće ne sudjeluje u evoluciji djela, koje je prosto izvršenje naloga začetnika i onda kad je sam umjetnik idejni začetnik (katkada, međutim, ideja za neko djelo potječe od prijatelja ili suradnika. Nema umjetničke personalnosti u kreativnom procesu.« (Harold Rosenberg, *The Anxious Object*, London, 1963, strana 75.) Ovaj izvadak kritički predstavlja ono što su najugledniji kritičari tim povodom imali reći.

Tek oko polovine šezdesetih godina teoretici umjetnosti postaju tolerantniji. U jednom članku izdanom 1964. godine, Robert Rosenblum ističe da se pop--etiketa upotrebljava za potpuno različite stilove. Bio je spreman ustvrditi da su granice između pop-arta i apstraktne umjetnosti iluzorne. Ovaj je članak, bez obzira na razumnost koju pokazuje u detaljima, ipak signal da se pop-art na bezbolan način apsorbirao, tako da postaje integralnim dijelom općenito prihvaćane

umjetnosti. To je za pop-art značilo početak kraja.

Razni su načini pristupa pop-artu. Prema jednome ga se može smatrati kulturnom konspiracijom, komplotom dvaju krajnjih krila protiv centra. U stvarnosti, ekstremna krila su masa i avangarda u međusobnom odnosu. Avangarda preuzima i koristi slike i rukotvorine masovne kulture, kao instrument kojim će zbuniti građanski centar, čiji se članovi smatraju tradicionalnim čuvarima kulture. U okviru ove interpretacije, najvažniji je aspekt pop-arta njegova ironija.

Ali, prema stanovitom broju izjava umjetnika, citiranih u ovom poglavlju, pop-art je i preuveličavan. Umjetnicima se uistinu svidio materijal u kome rade; oni im pružaju zadovoljstvo. Oni su sami po sebi dopadljivi, a prema vidovima kulture koja ih okružuje i koju uživaju, oni su simboli: brzine, energije, erotizma, ushićenosti za novotarijama. Uzevši u obzir poziciju izdvojenosti, tradicionalno obilježenu članovima avangarde, potrebna je stanovita odvažnost umjetnika da ustvrde kako nisu nipošto ravnodušni nego, naprotiv, da uživaju u kontekstu koji ih okružuje. Morali su nadvladati duboko ukorijenjenu vlastitu blokiranost, e da bi mogli risati pop-artističke slikarije i kreirati pop-elemente. Upravo time njihove slike dobivaju izvjesnu kreativnu snagu.

Korištenje pop-kulture vezano je sa stanovitim dadaističkog, jer je u međuvremenu društvo doživljelo mnoge izmjene. Pop-umjetnik obožava glazbenike *cool-jazza* i ulične *hipstere*. Želi pokazati da i on pripada istom soju. Prihvaćanje moderne industrijske sredine

sa svim njezinim grubostima i izopačenošću znači, u stvari, zaštitu od emotivnih ranjivosti. Ukoliko pop-etiketa pokriva široku ljestvicu umjetničkih stilova, ništa manje iskazuje pomno utoliko brigu za »odsutnost stila«, koja vuče svoje korijenje u namjernom čustvenom otcjepljenju.

Odnos pop-arta i njegove publike također je mnogoznačan, jer publika nastoji biti neosjetljivom na ironiju i ne dijeli zanimanje umjetnika za sfumature vokabulara reprezentacije. Pa ipak, tijekom svoje pedesetljetne aktivnosti, umjetnička avangarda ni sa čime ne bi tako dobro, kao s pop-artom, mogla zadobiti tako širok odaziv publike.


CHAMPION





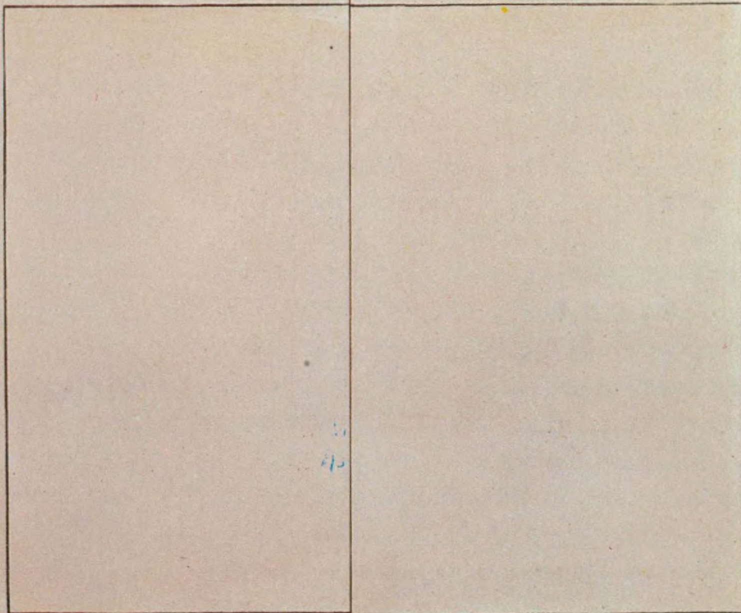




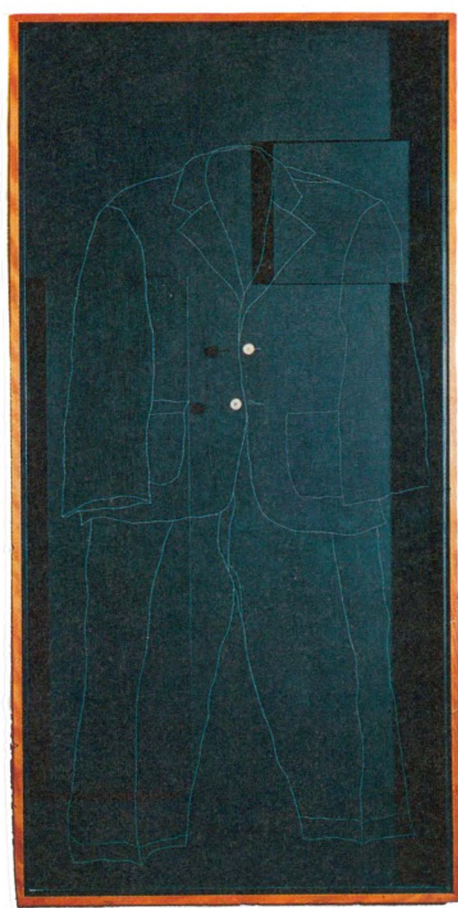




chest of drawers goes here










W P. SAM EYE
ALL THREE.


Campbell's
CONDENSED
VEGETABLE
SOUP
MADE WITH BEEF STOCK



Campbell's CONDENSED CONSOMME SOUP
Campbell's CONDENSED BLACK BEAN SOUP
Campbell's CONDENSED BEAN WITH BACON SOUP
Campbell's CONDENSED PEPPERPOT SOUP
Campbell's CONDENSED BLACK BEAN SOUP
Campbell's CONDENSED TOMATO SOUP
Campbell's CONDENSED BLACK BEAN SOUP
Campbell's CONDENSED BLACK BEAN SOUP
Campbell's CONDENSED BLACK BEAN SOUP
Campbell's CONDENSED BEAN WITH BACON SOUP
Campbell's CONDENSED PEPPERPOT SOUP
Campbell's CONDENSED BLACK BEAN SOUP
Campbell's CONDENSED CONSOMME SOUP
Campbell's CONDENSED BEAN WITH BACON SOUP
Campbell's CONDENSED BLACK BEAN SOUP
Campbell's CONDENSED PEPPERPOT SOUP
Campbell's CONDENSED BEAN WITH BACON SOUP
Campbell's CONDENSED VEGETABLE SOUP
Campbell's CONDENSED BEEF SOUP
Campbell's CONDENSED PEPPERPOT SOUP
Campbell's CONDENSED VEGETABLE SOUP
Campbell's CONDENSED PEPPERPOT SOUP
Campbell's CONDENSED CHICKEN GUMBO SOUP
Campbell's CONDENSED VEGETABLE SOUP
Campbell's CONDENSED PEPPERPOT SOUP
Campbell's CONDENSED VEGETABLE SOUP
Campbell's CONDENSED BEEF SOUP
Campbell's CONDENSED GREEN PEA SOUP
Campbell's CONDENSED VEGETABLE SOUP
Campbell's CONDENSED BEEF NOODLE SOUP
Campbell's CONDENSED GREEN PEA SOUP
Campbell's CONDENSED VEGETABLE SOUP
Campbell's CONDENSED CREAM OF CELERY SOUP
Campbell's CONDENSED VEGETABLE SOUP
Campbell's CONDENSED BEEF NOODLE SOUP
Campbell's CONDENSED VEGETABLE SOUP















-MAYBE HE BECAME ILL ND COULDN'T EAVE THE STUDIO!


SWEET DREAMS, BABY!
POW!

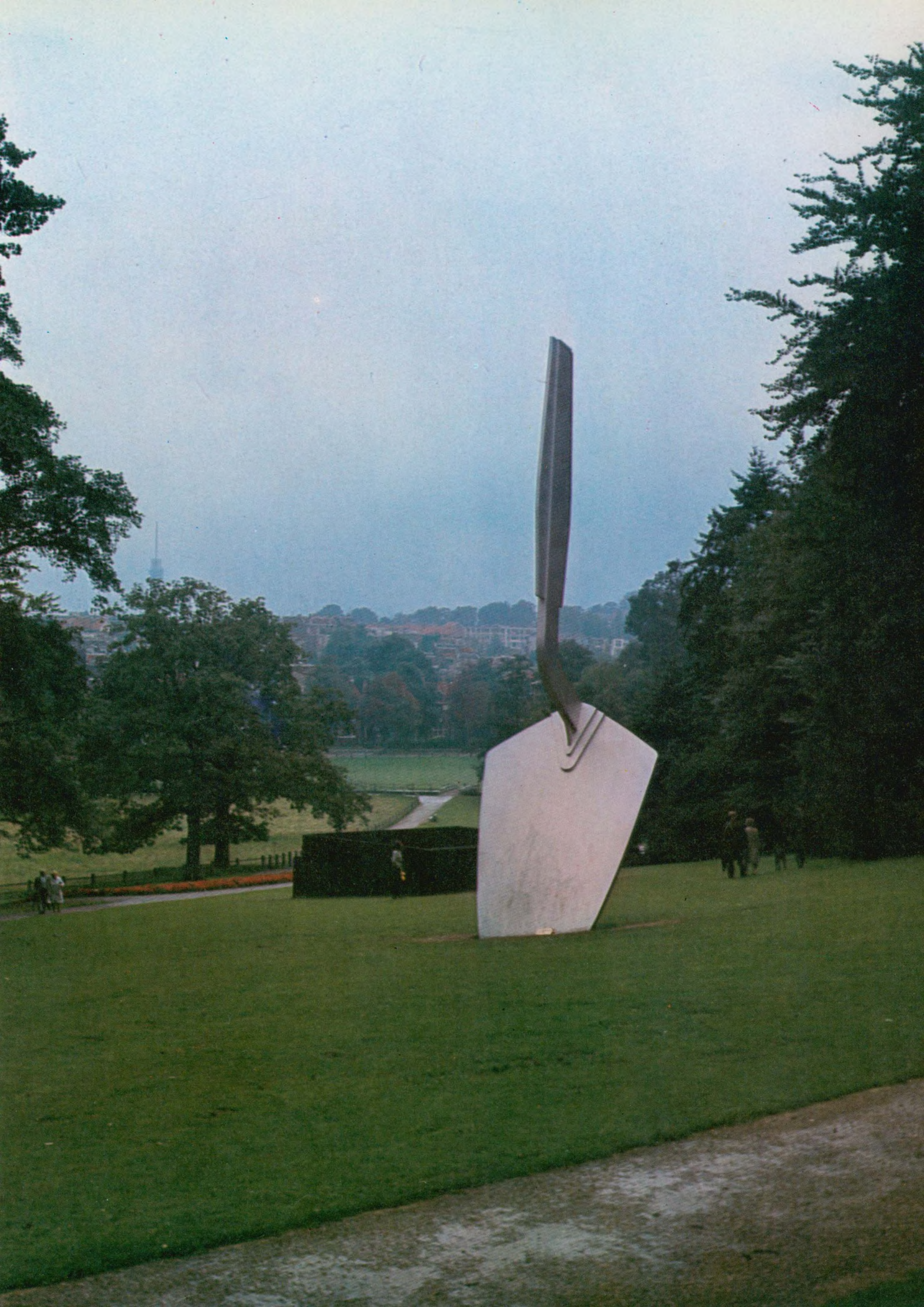
I PRESSED THE FIRE CONTROL... AND AHEAD OF ME ROCKETS BLAZED THROUGH THE SKY...

WHAAM!

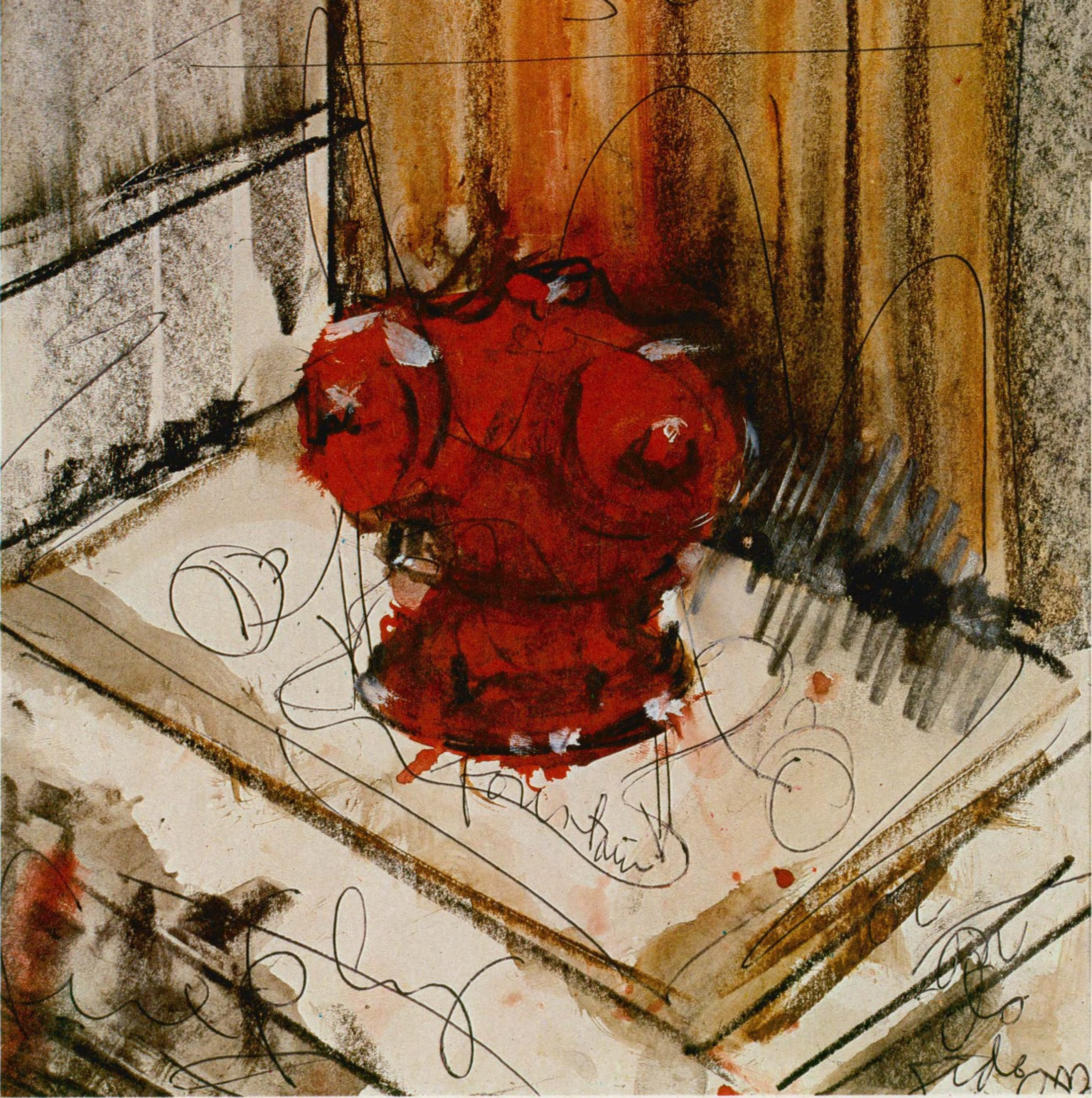




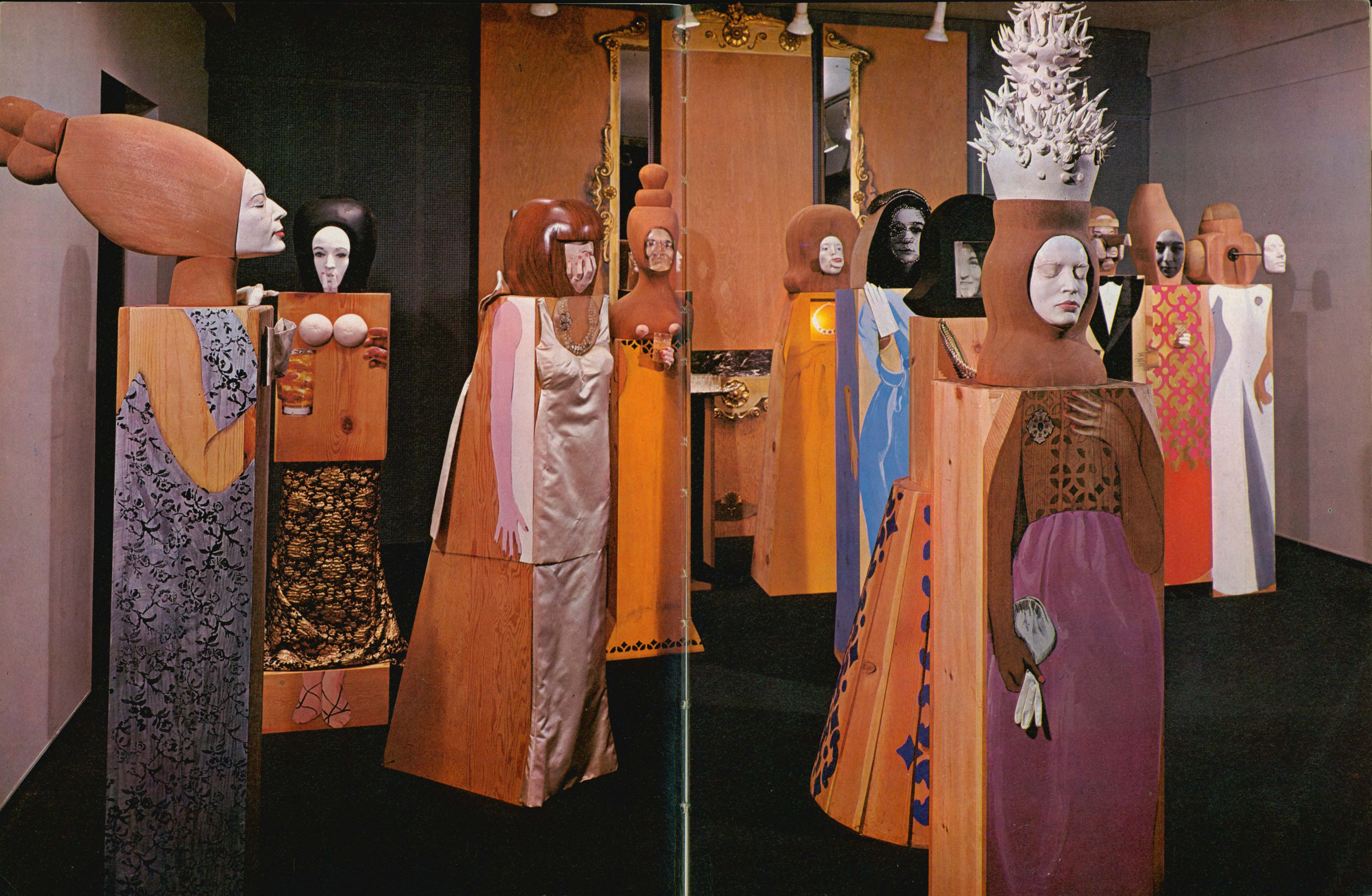


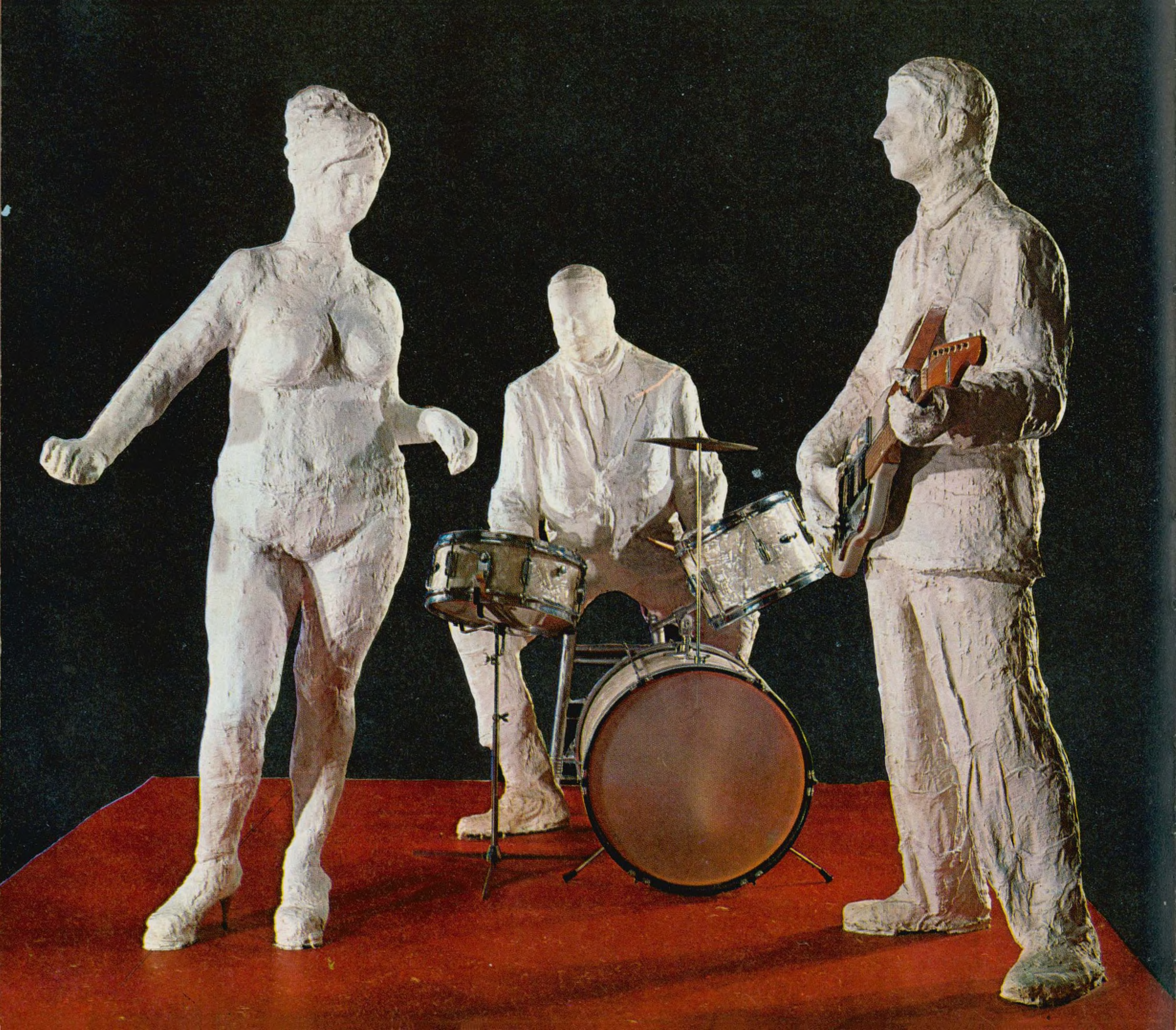


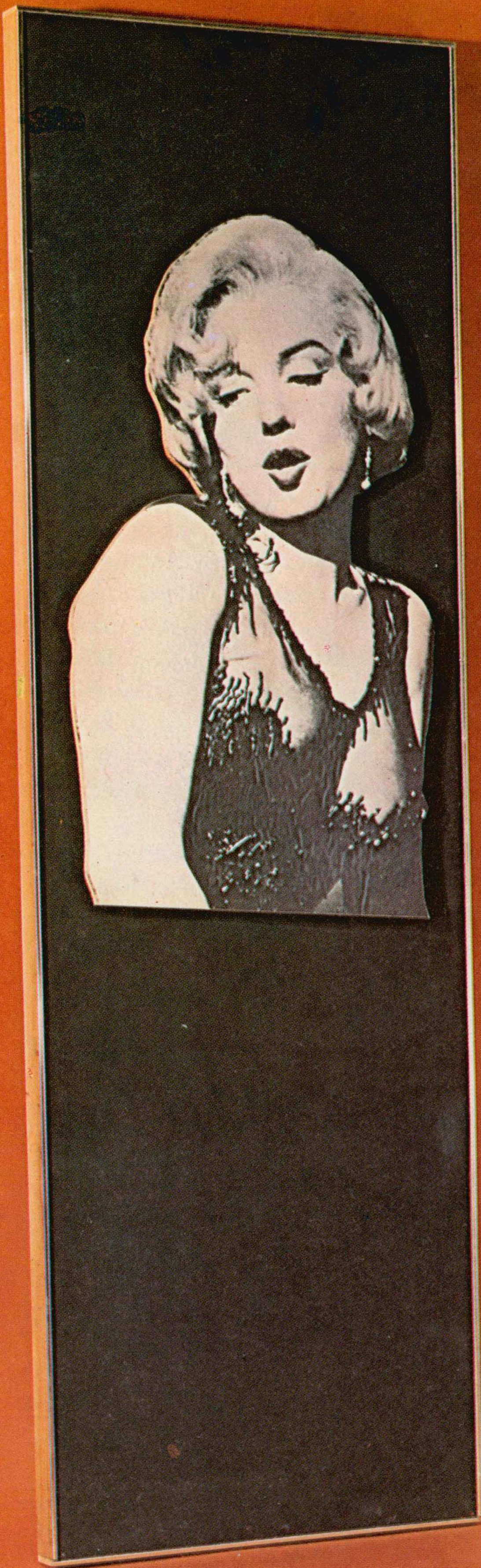



Fountain



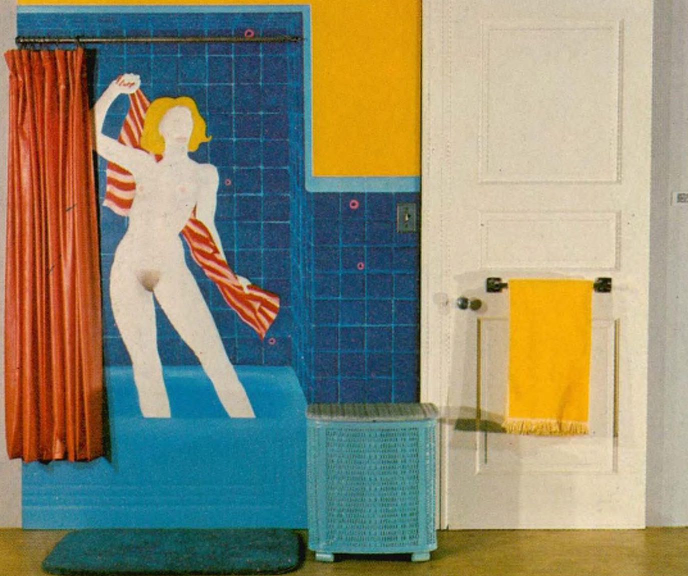






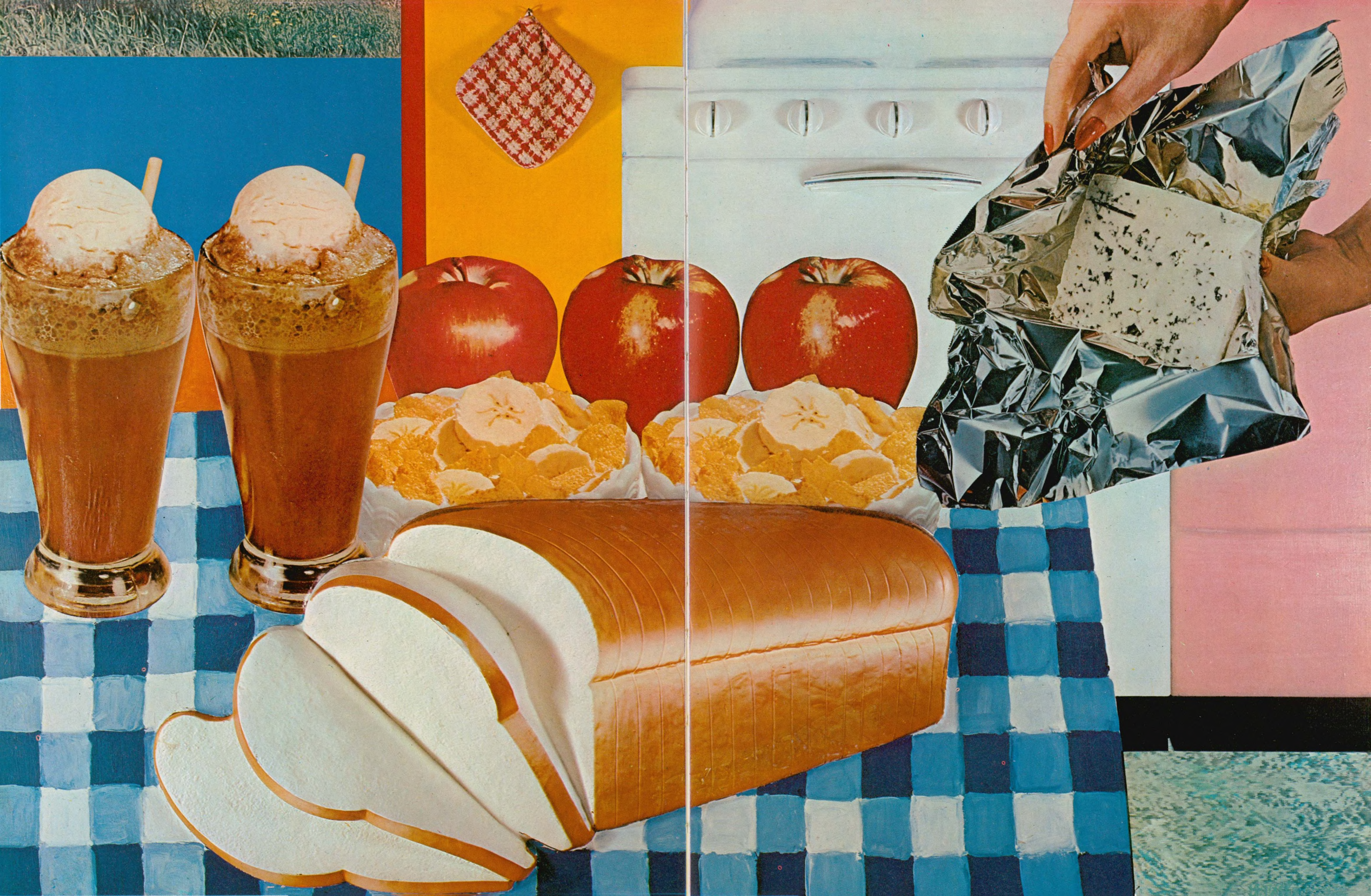


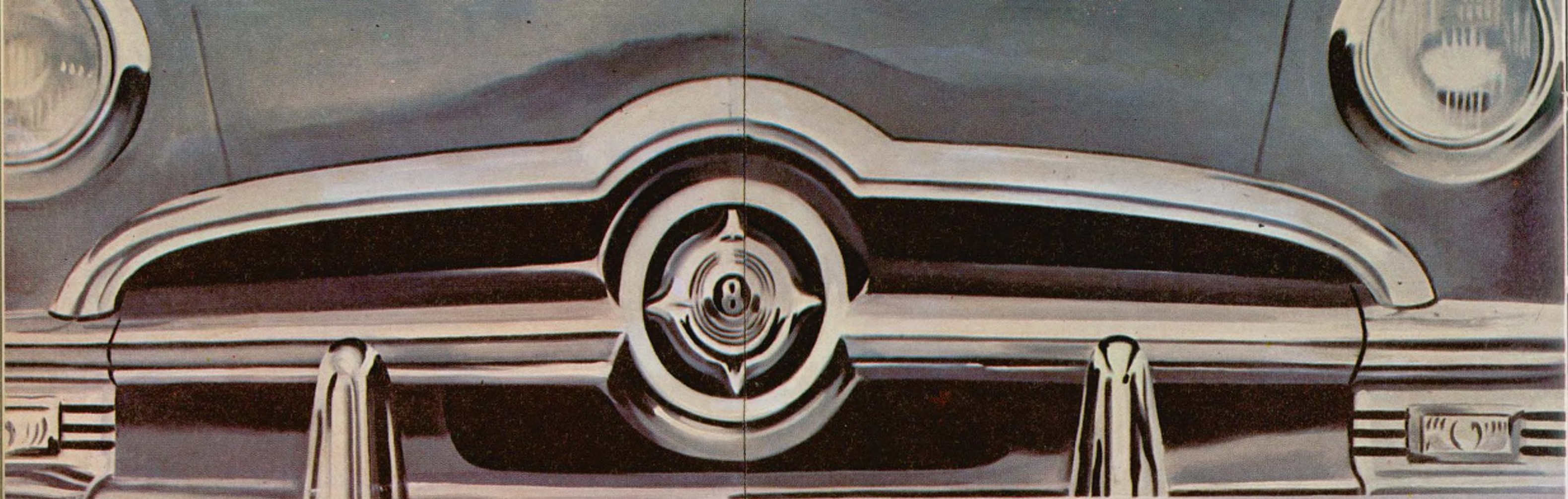















40
37
29
66


TAKE
ALL


5
1
TILT
4
2
3


THE AMERICAN DREAM


ONE


TWO

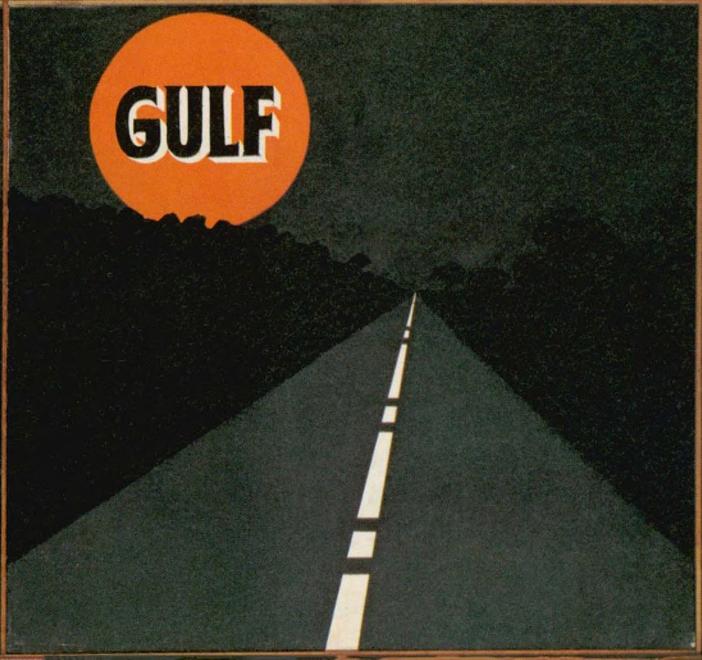

THREE


FOUR





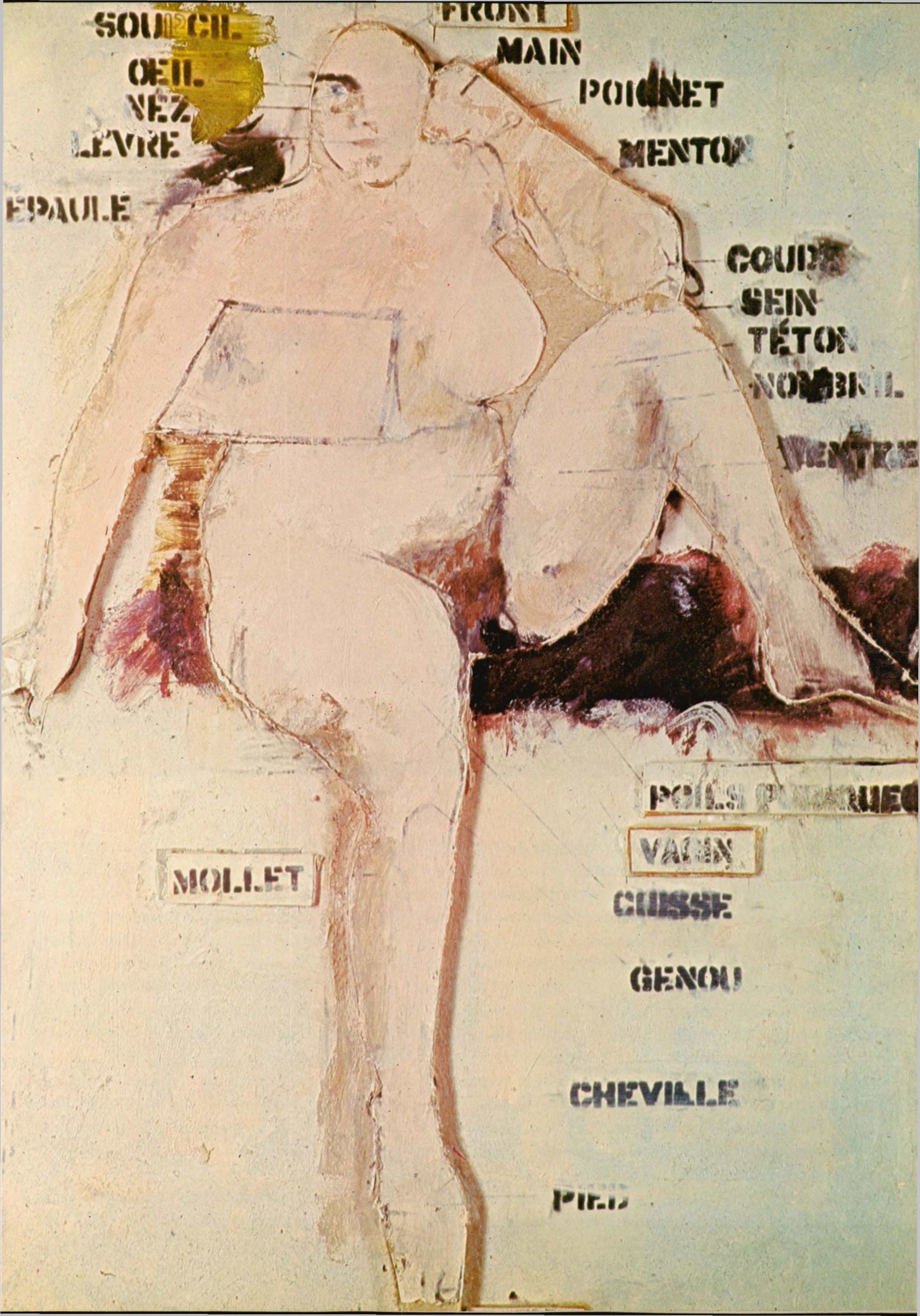



GULF

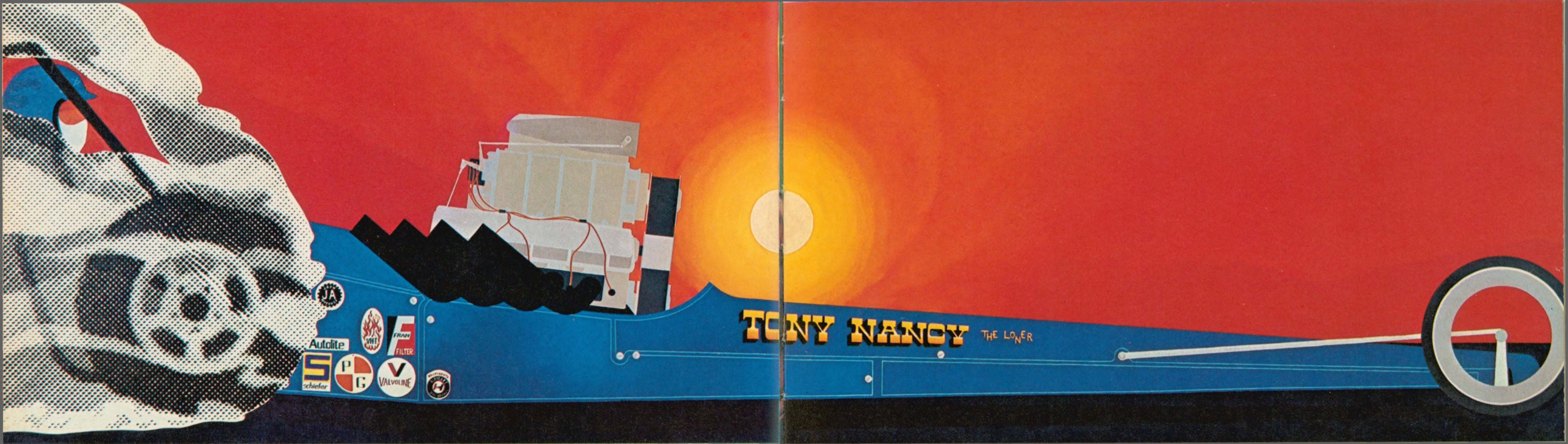
HOLLYWOOD




Rivers
1/100



FRONT
MAIN
OEIL
NEZ
EPAULE
SEIN
TÉTON
MOLLET
CUISSE
GENOU
CHEVILLE
PIED


JA
Autolite
VHT
FRAM
FILTER
schiefer
P
G
VALVOLINE
TONY NANCY
THE LONER


I
E
R. LINDNER







Pop-art kao internacionalni stil

Kao što smo već spomenuli, britanski su umjetnici vrlo brzo otkrili mogućnosti govora koje pruža pop-art, čak prije nego su to shvatili Amerikanci. Čovjek koji je u britanskom pop-artu zauzeo analogno mjesto Rauschenberga ili Johnsa u Americi, bio je Richard Hamilton. Sličnost je još očiglednija, ako se uzme u obzir Hamiltonovo veliko zanimanje za dadaizam. Postaje prisan prijatelj Marcela Duchampa potkraj umjetnikova života i njemu duguje rekonstrukciju *Le Grand Verre,* predstavljenu na retrospektivnoj izložbi posvećenoj Duchampu u Tate Gallery.

U Hamiltona je uvijek nazočna snažna karika socijalne angažiranosti i možda ga je to spriječilo da postane dadaist poput Duchampa. Drugi je elemenat koji utječe na njegovo djelo činjenica da je on, zapravo, samouk. U dobi od četrnaest godina napušta školu i radi kao propagandist, polazeći istodobno večernje tečajeve raznih umjetničkih instituta. Tamo je, poput Warhola, mogao upoznavati izravnim iskustvom materijale koje je kasnije koristio u radu.

Treći činilac koji je prilično utjecao na Hamiltonovo slikarstvo bilo je njegovo nastavničko iskustvo. Dugo vremena je predavao, doduše, ne lijepe umjetnosti, nego *design.* To ga čini revnosnim pred rješavanjem svakog problema i uvjerenim pragmatičarem. Engleski kritičar R. Morphet primjećuje da zbog svoje »vjernosti čistoći stila ne uspijeva *a priori* odrediti značenje djela«.

Premda se obilno koristi materijalom po uzoru na Amerikance, Hamiltona ne bismo mogli svrstati među

američke umjetnike, jer sva njegova produkcija svjedoči o očiglednoj estetskoj i istraživalačkoj marljivosti; To dokazuje da on dragovoljno koristi ono što mu pruža sredina pop-arta ne poistovjećujući se s njim. Uvijek je spreman davati objašnjenja, često i o svome vlastitom djelu koje otkriva njegovu narav. Njegova slika *She* (Ona, slika 192), bila je predmetom duge rasprave, odakle je zanimljivo navesti nekoliko citata: »Pedesetih godina«, primjećuje Hamilton, »žena se u umjetnosti predstavlja anakronično. Bliska nam je koliko i zadah kanalizacije; raskošna, odjevena u ružičasto, bijedne inteligencije, bestidna, daleka hladnom liku žene izvan lijepih umjetnosti. Tamo je ona zaista čulna, ali njezina seksualnost nije ništa drugo doli domišljato umjetničko predstavljanje. Iako najdragocjeniji ukras, svedena je često na običan dekoracijski pribor. Sudeći prema oglasima, najgore što se djevojci može dogoditi jest to da se u svojoj ulozi predmeta ne osjeća baš najugodnije, ulozi koja danas uvjetuje naš stav u odnosu na ženu, kao što je to nekoć mogla njezina odjeća. Seks je posvuda simboliziran bljeskom raskošne masovne produkcije: putena igra plastike i još putenijeg glatkog metala.« (*Architectural Design,* listopad, 1962)

She predstavlja komplikaciju elemenata iz reklamnih oglasa najrazličitijeg sadržaja: hladnjak »rog izobilja«, reklame za usisivače prašine i ostalih kućanskih aparata, fotografija *pin-upa* iz revije *Esquire.*

Kasnije nastala slika *I'm dreaming of a White Christmas* (Sanjam bijeli Božić), slika 193, podvrgava foto-

gram kinematografske trake čitavu nizu transformacija. Ukratko, umjetnik je zamijenio pozitiv u boji s negativom u boji, tako da pjevač postaje crnac ironičnom aluzijom na naslov pjesme. Ironični elemenat ipak ne isključuje onaj nostalgični. Hamiltonova djela nose u sebi, poput djela drugih engleskih umjetnika, osjećajnu patinu koja pojačava njihovu privlačnost, a njihova je agresivnost manja od one u djelima njegovih američkih kolega.

Zanimljivu, iako djelomičnu iznimku ovom pravilu predstavlja djelo američkog umjetnika, R. B. Kitaja. On je emigrant koji je najzanimljiviji dio svoje karijere proveo u Engleskoj. Prvi put je tamo došao 1958. da bi polazio Royal College of Art. Kitajeva djela imaju s Hamiltonovim zajedničku nazočnost kompleksnih ideja koje često, da bi bile razumljive, zahtijevaju govorna objašnjenja, a ne samo vidljivu ekspresiju. Kitaj je obožavatelj američkog iseljeničkog pjesnika Ezre Pounda i njegove slike, čini se, smjeraju k podupiranju čitava niza zamršenih aluzija, kao da umjetnik pokušava proizvesti slikarski ekvivalent jednom od najzapletenijih mjesta u Poundovim *Cantos*. Kitaj je duboko literaran slikar, možda najliterarniji poslije rata nadalje. Također je i humanist. Kako primjećuje Wieland Schmied, u uvodu katalogu izložbe posvećene Kitaju u Kestner Gesellschaftu, Hannover, 1970, platna bi željela »ponuditi mogućnost ili priliku da se u slikarstvu izrazi nešto slična ljudskom značaju«. Poštenje i nedostaci Kitajeva humanizma mogu se jasno razabrati iz rezervi kojima je prožet ovaj opis.

Njegovo je djelo zaista bogato mogućnostima; čini se da izboru umjetnika i gledaoca želi dati vrhunsku otvorenost. U tom se smislu gotovo potpuno razlikuje od svih ostalih djela pop-arta, budući da mu potpuno nedostaje neposrednosti povezane sa stilom.

Kitaj je izvršio značajan utjecaj na engleske umjetnike s kojima je dolazio u doticaj u Royal Collegeu of Art i sam je College imao bitnog udjela u formaciji engleskog pop-stila. Unutar instituta bilo je mjesta i za umjetnike sasvim različita uvjerenja i za one čiji su interesi dodirivali isti tip figurativnih materijala. Peter Blake, na primjer, odlučno ostaje britanski umjetnik, bez obzira na svoju sklonost k svim vrstama umjetničkog »popularnog« proizvoda (slika 196). U pop-artu Blake cijeni samo osjećaj slobode koju mu on pruža: »Pop-art je uvelike izmijenio način kojim ljudi promatraju sliku; tako sada ne moram prelaziti s jedne stvari na drugu; jedan dan radim crtež za neki časopis, drugi dan za izložbu, nije važno ako su identični. Moj stil nije grafički: isti bih tip crteža radio i onda kada bih morao ostvariti umjetničko djelo.« (Izjava umjetnika u katalogu *Three Painters: Blake, Dine, Hamilton,* Midlands Art Centre, Birmingham, 1967)

U njegovim je djelima, još više nego u Hamiltonovim, naglašen nostalgičan elemenat, tako da bi umjetnik mogao izgledati kao viktorijanac, rođen izvan svoga vremena, nadasve u sjajnoj seriji ilustracija za »Alicu u zemlji čudesa« Lewisa Carrolla. Kada Blake koristi tehniku značajnu za dvadeseto stoljeće, kao *collage*, na primjer, odmah se trudi da nas podsjeti kako

su, u stvarnosti, tu tehniku doveli na razinu kvalitetne izrade amateri viktorijanske epohe, koji su dijelove papira ili krpe lijepili po španjolskim zidovima. I Blakeovi materijali kojima komponira *collage*, nerijetko nas podsjećaju na duboke veze njegovih osjećaja s prošlošću. Često upotrebljava, pored modernih fotografija *pin-upa*, i razglednice iz doba kraljice Viktorije i kralja Edwarda.

Čudo od djeteta na pop-art sceni šezdesetih godina nije Blake, već David Hockney. Sa sociološkog stajališta (a ne s umjetničkog) Hockney predstavlja britanski ekvivalent rasplamsaloj Warholovoj karijeri i, bez obzira na nužne razlike, obojica pokazuju preobrazbu umjetnika u heroja, koji to s uspjehom postaje u kulturnom svijetu Londona, odnosno, New Yorka.

Jedna od značajki Hockneyjeva djela jest odsustvo američkih naglasaka, usprkos važnosti američkog iskustva u njegovu razvoju. Za svoga studentskog doba pokazivao je u radu očigledne znakove Dubuffetova utjecaja, vidljive još u prvim radovima šezdesetih godina, kada se počinje probijati (slika 198). Upravo je Dubuffet probudio u Hockneyju zanimanje za infantilnu umjetničku ekspresiju. Uvijek je pokazivao golemu obdarenost i talent za industrijski crtež; njegove se prve slike temelje nadasve na osjećajnom potezu — takvom, naime, da se crteži čine uvećanima, i ne zahtijevaju razradu preko uljenih boja. Ne treba prešutjeti ni njegov sofistički način pristupanja problemu vizualne prezentacije. Tumačeći ovdje prikaza-

no djelo, rekao je: »Dvije figure sa slike postavio sam na dvosmislen način. Čini se da su se našle na pustom otoku, okružene bijelim pijeskom i palmom. Ali bjelina što pokriva donji dio samo je baza za dvije stojeće figure, a ostatak kadra namjerno je ostavljen mutnim, izuzev sakralne forme lijevog ugla (evokacija vjenčanja). Djelo sam naslovio *The Marriage* (Vjenčanje) jer sam ga donekle smatrao vjenčanjem stilova: krajnje stiliziran lik žene s mnogo manje stiliziranim »supružnikom«. (Iz članka u *Cambridge Opinion*, 37, 1963, reproducirano u katalogu izložbe Davida Hockneyja u Whitechapel Gallery, London, 1970)

U prvoj fazi svoga rada Hockney je uspio kombinirati dva različita pristupa. S jedne strane ga je zanimalo, iskoristiti mehanizme konvencionalne vizualne tehnike, a s druge je stvarao djela prihvatljiva samo zahvaljujući sjedinjenosti autobiografske ispovijesti i umjetničkog genija.

Za Hockneyja je Amerika važna zbog ličnog oslobođenja. Njegova glasovita serija gravira *The Rake's Progress* (Karijera veseljaka), odnosi se na njegov prvi susret s New Yorkom, iako puna kritike na Ameriku, doimlje se prije svega euforično. New York, a zatim Los Angeles, bili su za umjetnika legendarne zemlje dembelije, gdje se može steći svako iskustvo. Hockney se, između ostaloga, isticao i po svojoj opoziciji engleskom provincijalizmu. I sam je bio provincijalac iz industrijskog grada Bradforda. Njegove slike svjedoče o procesu samopreobrazbe. Njihova jedina vrijednost leži u njihovoj ravnodušnosti, sposobnosti

zapažanja ludosti i umjetnikovih slabosti.

Većina umjetnika koji su bili na čelu engleskog pop-arta pokazuje mnogo konvencionalniji pristup pokretu. Među njima su po mnogim aspektima najtipičniji primjeri Peter Phillips i Allen Jones. Phillips je (slika 199 i 200) primjer najuspjelija pokušaja približavanja jednog Engleza američke umjetnosti pop-art ikonografijama: njegove se verzije razlikuju od modela samo svojim romantizmom. Mnogi omiljeni Phillipsovi prizori sadrže neki prizvuk fetiša čiji važan dio njihova značenja on odlučno negira. »Moje kacige pilota i motocikli nisu priviđenje; njima se ne služim iz čistog fetišizma. Slika za sebe nema nikakve važnosti ili značenja. Bitan je način na koji je naslikana i korištena.« (Citat Marija Amaye, *Pop as Art*, London, 1965, strana 132)

Usprkos ovako preciznu poricanju, gledalac je svjestan snažne seksualne komponente. No ona je brižno odijeljena od tehnike, poglavito na platnima naslikanim polovinom šezdesetih godina i kasnije, kod kojih umjetnik koristi bezlično dotjerivanje aerografom. Ovu je tehniku usvojio u okviru jednog ispitivanja mehaničke točnosti. »Ne želim postati stroj, poput Warhola«, izjavio je Phillips, »ali ideja da se jednim poslužim, neobično mi se sviđa.« To može biti i sredstvom da se održi pristojno odstojanje među snažnim, možda opasnim čuvstvima.

U djelima Allena Jonesa, erotizam se još otvorenije iskazuje, iako je i on, godine 1965, kada je ostvario *Curious Woman* (slika 201) izjavio: »Ne držim naročito

do figuracije; to je samo sredstvo za početak, a može se reći da ono na svakoj prizvanoj slici odrazuje nesposobnost u rješavanju kakva slikarskog problema.« (Citat Michaela Comptona, *Pop Art,* New York, 1970, strana 69)

Uglavnom, materijal njegovih prvih slika potječe iz najbezvrednijih ženskih časopisa, prenesen preko uporabe obojenih poteza kistom po uzoru na Matissea. Jones je talentiran slikar. Obdaren je izuzetnom domišljatošću, radilo se o bojama ili likovima; kombinira i miješa strogo projicirane elemente s onima slobodnije pikturalne prirode, razmrvivši anatomiju čovjeka i da bi je na nov način sastavio. Početkom šezdesetih godina, dok je radio u New Yorku, duboko se zanima za temu hermafrodizma, na koju je izveo čitav niz odvažnih varijacija. Amerikanci su bili ushićeni njegovim načinom kombiniranja tradicionalnih interesa evropskog slikarstva i zacijelo mnogo drugačijih, interesa pop-arta. U to doba čini se da Jones radi s više tehničke slobode i od Toma Wesselmana i od Richarda Lindnera s kojima, što se tiče sadržaja, ima nešto zajedničkog.

Doskora su se fetišističke Jonesove opsesije činile nosiocem njegove umjetničke ocjene. Ostvario je niz skulptura (slika 203) seksualno-sadističkog sadržaja, a hiperrealistički stil izvedbe otežava gledaočevu odluku, kako reagirati pred takvim djelima. Nisu li ona, možda, ironično tumačenje ograničenosti suvremenog erotizma? Ili, pak, umjetnik predstavlja takve slike s punim povjerenjem u njihov nutarnji interes?

Erotska opsesija je jedna od glavnih značajki engleskog pop-arta, u mnogo većoj mjeri nego američkog. Od najvažnijih umjetnika koji stoje na čelu pokreta vrlo ih je malo ostalo imuno na erotiku. Susrećemo je ne samo u Phillipsa i Jonesa, nego i u umjetničkoj produkciji Hockneyja i Petera Blakea. Posljednji primjer nalazimo u djelu Anthonyja Donaldsona, čiji se vizualni repertoar temelji na varijacijama teme *pin-upa*. Donaldsonove su slike u usporedbi s onima nekih njegovih rivala možda u manjoj mjeri smjele, pa ipak je jedan od neznatnog broja pop-umjetnika čija se stvaralačka sposobnost s vremenom poboljšavala, tako da njegova posljednja kiparska djela, zbita profila (slika 204), u kojima se arhitektonske strukture Los Angelesa miješaju s tipičnim slikama ženskih časopisa, predstavljaju inteligentnu varijaciju na već korištenu temu.

Anthony Green je britanski umjetnik drugorazrednog značenja u pop-artu; u svojim djelima iskazuje različite vidove erotike. On koristi neke tradicionalne tehnike s ukusom »naivaca«, međutim, nije naivni slikar ni u kom slučaju. Evo kako on opisuje svoje slike: »One govore o sredini u kojoj živim, o meni bliskim osobama: mojoj supruzi, roditeljima, djeci. Htio bih da zađu u širi dio društva, do vrhunskog, kao i običnog čovjeka, jer vjerujem da se slikarstvo može procjenjivati s različitih razina.« (»Anthony Green at Rowan Gallery«, *Studio International*, svez. 184, London, studeni, 1972)

Ali umjetnikova iskrenost ne čini ustupke. Slika

svoju suprugu, spokojnu, razodjevenu (da ne kažemo nagu) u ambijentu njihova stana (slika 205). Naslikao je još i neka platna koja prikazuju čist i zamalo ganutljiv čin ljubavi.

Nastojeći objasniti ovu snažnu bujicu erotike u engleskoj umjetnosti šezdesetih godina, mogli bismo doći u iskušenje da istaknemo razlike na socijalnom planu između Velike Britanije i Sjedinjenih Država. Šezdesete godine predstavljaju za London jedno desetljeće ranijeg oslobađanja nego za New York, u odnosu na više pitanja od kojih seksualna strana nije irelevantna. Razlog je vrlo jednostavan; procvat je bio nagliji i Englezi su mogli imati više slobode. U američkom pop-artu naslućuju se dva tipa seksualnosti; ili se ističe kulturni objekt, u ovom slučaju *pin-up* ili, pak, s druge strane, (kao u Warholovim filmovima), zamagljen prikaz američkog nasilja. Seksualnost je, dakle, na jednoj sekundarnoj razini. U Velikoj Britaniji stvari stoje drugačije. Slike pop-umjetnika daju širok osjećaj oslobađanja i osobnih otkrića.

Na drugom planu zanimljiva je uporaba različitih tahnika. Američki pop-umjetnici kreiraju ikonografije ili određene trodimenzionalne predmete. Njihova sklonost k zategnutim platnima relativno je skromna. U velikoj Britaniji eksperimenti s platnima imaju veću važnost. Početkom svoje karijere Hockney koristi zategnuta platna, ali ih se uglavnom pripisuje Peteru Phillipsu, Allen Jonesu i Richardu Smithu; ovaj potonji je jedan od inače malog broja umjetnika koji su s pop-arta prešli na čisti apstraktizam. Nategnuta

platna prizivaju u Velikoj Britaniji na usporedbu s jednom, neznatno drugačijom američkom školom, poznatom kao *Post-Painterly Abstraction,* poglavito s djelom Francka Stelle. Sličnost pokazuje isuviše razvučeno, eklektičko značenje britanske umjetnosti.

Za razliku od američkog pop-arta, ali istoznačno s nekim evropskim tokovima ove struje, britanski pop--art je imao i jednu političku komponentu. Na tom se polju Richard Hamilton još jednom pokazao *leaderom,* sa svojom serijom platna naslovljenom *Swingeing London* (Nasilje u Londonu), inspiriranom hapšenjem Rolling Stonesa zbog trgovine drogom i izdavanjem štampe u velikoj nakladi povodom puškaranja u Kent State Universityju. Drugi umjetnik, koji je ostvario velik broj djela na političku temu, bio je Joe Tilson čiji tisak *Is this Che Guevara?* (Je li to Che Guevara?, slika 206) postaje jedna od najpoznatijih i najradikalnijih slika desetljeća. Tilson je uvijek bio intelektualac i zanimao se za lingvističke igre (koje ispunjaju sadržaj serije obojenih reljefa, naslovljene *Geometry*) i za utjecaj vizualnih i verbalnih govora koji putem masovnih medija mogu uvjetovati naše poznavanje svijeta. U jednom intervjuu izjavljuje: »Više od izvanjskih događaja, zanima me intelektualna sfera onog što se zbiva iznutra. Uzdižući efemerno, mijenjamo odnos ljudi prema njemu; čovjek postaje svjesniji nestalnosti stvari i neizbježnih promjena.« (Richard Cork Talking with Tilson *Art and Artists,* svez. IV, 12, London, ožujak 1970, strana 27)

Uistinu, sama Tilsonova djela imaju blago prijelaz-

no značenje, možda zbog trivijalnosti njegova pristupa figurativnom materijalu koji se čini ograničenim na konvencije pop-arta. *Is this Che Guevara?,* iako s kraja desetljeća, danas izgleda mnogo aktualniji od većine primjera pop-art umjetnosti šezdesetih godina. Pogledamo li sliku, sjetit ćemo se da je negdje u to vrijeme otvoren u Londonu veliki *boutique,* nazvan Che Guevara u spomen (premda neuobičajeno) smrti kubanskog borca.

Patrick Caulfield je engleski slikar klasificiran kao pop-umjetnik, sasvim oprečan pristalicama britanskog pop-arta. Njegova se djela umnogome dotiču onih Roya Lichtensteina (slika 208). Ne koristi stripovni materijal, nego najprostije umjetničke reprodukcije za velike robne kuće. Iz njih je izvukao niz konvencija koje je kasnije obilno koristio za svoje sadržaje. Poput Lichtensteina, Caulfield s neobičnom inteligencijom i smislom za klasiku koristi tehniku koja se na prvi pogled može učiniti tvrdom i sirovom. On dijeli obojene predjele platna crnom uočljivom linijom, spajajući međusobno boje takvom spretnošću da se uopće ne može zamijetiti potpuno odsustvo slikarske modelacije. Caulfield je još ozbiljnije od Lichtensteina prionuo slikarskom pozivu, ostavljajući za sobom sve veću količinu radova.

U zemljama engleskog govornog područja, pop-art se uvijek smatrao isključivo anglo-američkim fenomenom. Velika antologijska izložba *Pop Art Redefined,* koju su u Londonu organizirali John Russel i Susi Gablik, od umjetnika koji inače ne

dolaze ni iz Engleske ni iz Amerike, primila je samo jednog. To je bio Šveđanin, Öyvind Fahlström, umjetnik koji je uvijek bio vezan čvrstim sponama s njujorškom sredinom. U njegovu se djelu ipak naziru neke osobitosti po kojima se dosta razlikuje od engleske ili američke produkcije. Ono nadasve nosi obilježje didaktike. Fahlström izjavljuje: »Smatram umjetnost sredstvom eksperimentiranja koje spaja užitak sa sposobnošću prožimanja. To je moguće samo preko nečistog, preko višestruke razine, prije nego preko redukcije. Važna je bisocijacija (Koestler). U slikarstvu stvarni prizori erotskog ili političkog značenja, bisocirani jedni s drugima, na primjer, unutar jedne strukture-igre, ili s apstraktnim elementima (karakterizirajuće forme), neće isključiti nego, naprotiv, podstaknuti »meditativna iskustva«, a ova, opet, za sebe neće isključiti ispitivanje moralnih struja socijalnih razina.« (Izjava iz *Pop Art Redefined,* John Russell i Susi Gablik, London, 1969, strana 68)

Značenje ovakve tvrdnje mogli bismo, možda, shvatiti promotrimo li djelo kao što je *World Trade Monopoly* (Monopol svjetske trgovine, slika 209), koje interpretira političku situaciju 1970. godine s izrazima dobro poznate društvene igre.

Humor u Fahlströmovim djelima, usprkos bliskosti s američkim umjetničkim krugovima, očigledno je evropskog značaja s ironičnim prizvukom koji podsjeća na humor Bertolda Brechta, više nego na Warholov, jer cilja na apsolutno moralne, za sebe specifične mete.

Pop-art skandinavskih i njemačkih umjetnika posje-

duje, naime, značaj stroge upornosti, za razliku od ostalih zemalja. Islandski slikar Erró imao je doticaja s pariškom avangardom. Njegov uskipjeli *Jestivi pejzaž* (slika 211) struji ekspresionističkim prizvukom koji njegovom pop-art sadržaju pridodaje potpuno nov vizualni doživljaj i otkriva tipičnu nordijsku satiru zagušljiva obilja. Oprečno tome, prizor s auto-ceste *Autobahndenkmal* (Spomenik na auto-putu) Petera Brüninga (slika 212) pokazuje pravu sjevernjačku hladnoću kojom se, bez obzira na Ruschin i Archangelov utjecaj, od njih bitno razlikuje.

Za Nordijce je pop-art možda suvremeni nastavak u duge realističke tradicije. Njegova je definicija za Francuze, međutim, sasvim prijeporna. U vrijeme njegova rađanja, pariškim umjetničkim krugovima prijeti već prestiž New Yorka. Pop-art sa svojim američkim naglascima nije, naravno, prihvaćen s dobrodošlicom pa francuski umjetnici, koji počinju usvajati njegove tehnike i ideje, odustaju od rizika razjarivanja šovinizma kod svojih sunarodnjaka. Osim toga pop-kultura nije u Francuskoj tako zahvatila maha kao u Velikoj Britaniji ili Americi i oni fenomeni koji su u zemljama engleskog govornog područja već postali običnim stvarima, na primjer, pretjerana potrošačka reklama, za Francusku znače još egzotiku.

Unatoč svemu tome, privlačnost pop-arta je bila toliko jaka da mu razni francuski umjetnici odmah pristupaju. Martial Raysse postiže vrhunsku reputaciju svjetskoga glasa, zahvaljujući donekle svojim doticajima s grupom *Nouveau Réalisme* koju je osnovao

Pierre Restany. Među njegova najistaknutija djela spadaju preinake klasičnih slika, na primjer, parafraza Ingresove *Kupačice*, ovdje na slici 213. Umjetnik je uvijek osporavao sarkastičnu intenciju svojih djela što potvrđuju i njegovi obožavatelji. »Martial Raysse je uzeo boje i materijal čarobna svijeta supermarketa i opjevao ga blijedim nijansama pastela i fluorescentnim bojama korištenih proizvoda; aluminiju, plastici, najlonu... nije pridodao, za razliku od svojih kolega, ironičnu poruku. Ostavio je stvari onakve kakve jesu. 'Želio bih da je svaka stvar u mojim slikama privlačna i da izgleda najnovija', rekao je jednom melankolično.« (John Ashbery — iz uvoda katalogu izložbi *Raysse Beach* u Dwan Gallery, Los Angeles, 1965)

Otto Hahn govori o Rayseovoj želji da »shvati život preko umjetnih predmeta, da ga uljepša i da dostigne na svaki način intenzitet najvišeg stupnja«. U stvarnosti to znači široku primjenu »lošeg ukusa« (neonske cijevi drečećih boja, živo obojene površine plastičnih vlakana) sa slikama koje se inače smatraju vrhuncem »dobrog ukusa«. Raysse, kao da je uvjeren da su te slike izgubile svoju snagu i da ih zato treba rehabilitirati sredstvima koja su nam nadomak ruke, koliko god se drastičnim činio taj zahvat.

Ostali francuski pop-art umjetnici, kao Alain Jacquet i Jacques Monory također odaju utisak pobune i oslobađanja prekomjernog tereta tradicije koju su baštinili. Jacquet (slike 215, 216) se obilno koristi foto-mehaničkim zahvatima kao sredstvom kojim će denaturalizirati već usvojene materijale i prisiljava gledaoca

da ih promatra pod novim optičkim uvjetima. I Monory, (slika 217) smjera k rješenjima transfiguracije fotografijom i emotivnu odstojanju, nametnutom monokromatskim shemama. »Monory nas uspijeva zarobiti familijarnim potezima, čije značenje izmiče poput nekih obličja modre i ružičaste magle njegovih platna. Cijena takva napora da se dostigne sjaj bez iluzija, gdje žena igra odsudnu ulogu suverenog i svenazočnog idola, krije se u stanovitoj sustalosti.« (Gerald Gassiot-Talabot, Uvod katalogu *Jacques Monory — Velvet Jungle/NY* Amsterdam, Stedelijk Museum, 1972)

I mnoga Monoryjeva djela imaju jednak značaj neuhvatljivosti i onu istu čuvstvenu dvosmislenost koju posjeduju filmovi »novog vala«.

Krajnji kontrast likova žena u Monoryjevim slikama i nasmijanih *Nana* Nikija de Saint-Phallea (slika 218), nukaju na razmišljanje što se danas, sredinom sedamdesetih godina, predstavlja kao manje prihvatljivim vidom pop-arta — to je znatna nazočnost muškog šovinizma. Gdje god se pojavila, u pop-art slici ili skulpturi, žena je podjednako predstavljana na razini obična predmeta. Nije joj se priznavalo njezino nezavisno postojanje izvan granica muške mašte.

Figure Nikija de Saint-Phallea otkrivaju čudotvoran kontrast prema fetišiziranim likovima Allena Jonesa. Nabrekle u živopisnoj dekoraciji, one svojim tjelesima i postojanjem odjekuju, prije nekim ženskim priviđenjima negoli muškima. Kao skulpture ih u suštini jednostavno treba smatrati skromnima.

Drugi francuski umjetnik, koji je ostvario neosporiva pop-art djela, bio je poput kameleona promjenjivi César, čije se gigantske reprodukcije vlastita palca (slika 219) vraćaju ovoj kategoriji i otkrivaju parišku protuvrijednost Oldenburgu. No, teško da bismo ove mastodontske primjere autoglorifikacije mogli smatrati originalnim i značajnima, jer odjekuju, pa i nesvjesno, renesansnom vizijom umjetnika kao božanskog stvaratelja.

Pop-art je zainteresirao i talijansku umjetničku pozornicu s možda zanimljivijim rezultatima od onih u Francuskoj. Neki su Talijani tijesno vezani s pariškim umjetničkim krugovima. Jedan od njih je Mimmo Rotella (stariji od većine pop-art umjetnika, rođen 1918); s Raysseom i Restanyjem pripada grupi *Nouveau Réalisme*. Serija *collagesa* s komadićima oglasa i novina, apliciranim na platno, osigurala je Rotelli mjesto u panteonu pop-arta (slika 220). Radi se o prijenosu u »galerijsko« obličje povezanih slučajnosti koje umjetnik bilježi oko sebe, na ulici.

Slijedeći talijanski umjetnik, koji je dobio pravo glasa u Parizu, bio je Valerio Adami, kome je 1970. godine posvećena izložba velike retrospektive u »Musée de l'Art Moderne de la ville de Paris«. Sa stajališta tehnike ekvivalent Adamijeva djela nalazimo kod Patricka Caulfielda. U Adamijevu djelu također se pojavljuju zone čiste boje odijeljene crnom izražajnom linijom (slika 221). Međutim, Adami ne iskazuje svoje zamisli tako doslovno kao Caulfield. On ustvrđuje: »Mislim da promatrač na svoj način mora oživjeti

formacijski proces koji prati sliku. No, treba stati sučelice jednom zatvorenom, nepokretnom predmetu. Treba se okrenuti prema nečemu što se još uvijek zbiva. Slika je složena rečenica u kojoj prethodna vizualna iskustva stvaraju nepredvidive kombinacije; mašta neprekidno slaže nove asocijacije; jedan se prizor prostire do drugoga, a preobrazba obličja beskrajno traje.« (Iz kataloga izložbi *Adami Privacy Galerie,* B. Mommatona, Pariz 1968)

U praksi to znači kompromis između pop-arta i nadrealizma. Prisne preobrazbe nadrealističkih slika ne iskazuju se u Adamijevim djelima, u zbiljskoj trodimenzionalnosti Dalíjevih ili Tanguyevih platna, niti u pikturalnoj sjedinjenosti zrelih djela jednog Arshilea Gorkyja, nego u heraldičkoj plosnatosti i čvrstoći kontura.

Ostali Talijani, povezani s pop-art pokretom, izgledaju poneseni promatranjem zbilje, što nas vraća golemoj tradiciji talijanske umjetnosti, poglavito Caravaggiu. Doslovniju interpretaciju »realizma« pruža nam djelo Michelangela Pistoletta (slika 223). Ovaj je ostvario niz »slika — zrcala«, preslikavajući fotografije ljudi ili predmeta svakidašnje nazočnosti na pločama ulaštena čelika. Promatrač postaje slučajan dodatak djelu kada mu stoji sučelice. To je potaklo kritičara Henryja Martina da osujeti mišljenje o Pistolettu kao umjetniku pop-arta. »Njegove slike predstavljaju stjecište mnogobrojnih gledanja s različitih točaka, a značenje djela proistječe iz načina na koji se one međusobno prožimlju i uspijevaju preobraziti u sasvim novu,

drukčiju i nekako 'dalekovidnu' viziju. Pop-art je, međutim, sa svim svojim protuvrijednostima i pretečama, potraga za metaforom unutar stvarnosti i uvažavanje predmeta, apstraktnih zbog njezina specifična predočavanja. Pistoletto se smješta u drugi red: on barata s različitim kategorijama zbilje i ne zaljubljuje se u fotografsku stvarnost koju reproducira. Apsolutna statičnost fotografije preobrazila se u posvemašnju ukočenost predstavljena lika. Kakvoća 'minulosti trenutka', svojstvena fotografiji, prenesena je u potpunu bezizražajnost lika.« (Henry Martin, Uvod katalogu Pistolettovoj izložbi, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1969)

Pristup Piera Gilardija sa svojim rastopljenim trodimenzionalnim reprodukcijama prirodnih stvari (slika 222) mnogo je romantičniji, gotovo sentimentalan. Gilardi kazuje: »Vjerujem u tehnološku civilizaciju, jer je u stanju reproducirati prirodne čine, a u isto vrijeme pobijediti smrt.« Dijelovi našeg postojanja, izdvojeni iz konteksta u kojem ih obično susrećemo i podređeni našoj pažnji, bez primjetna rukovanja poprimaju značaj čudotvorna ganuća i ranjivosti.«

Drugi talijanski umjetnik, koji pokazuje interes za fragmenat, naoko beznačajan, bio je tada već nestali Domenico Gnoli. Usavršio se u makroskopskoj reprodukciji najobičnijih predmeta, poglavito tkanina (slika 224). One se u njegovim rukama napinju halucinantnom žestinom, zahvaljujući nadasve pomno istančanoj tehnici koja, međutim, nije prelijepa. Gnolijeve slike poručuju da treba zamjećivati vrednote i osobitosti

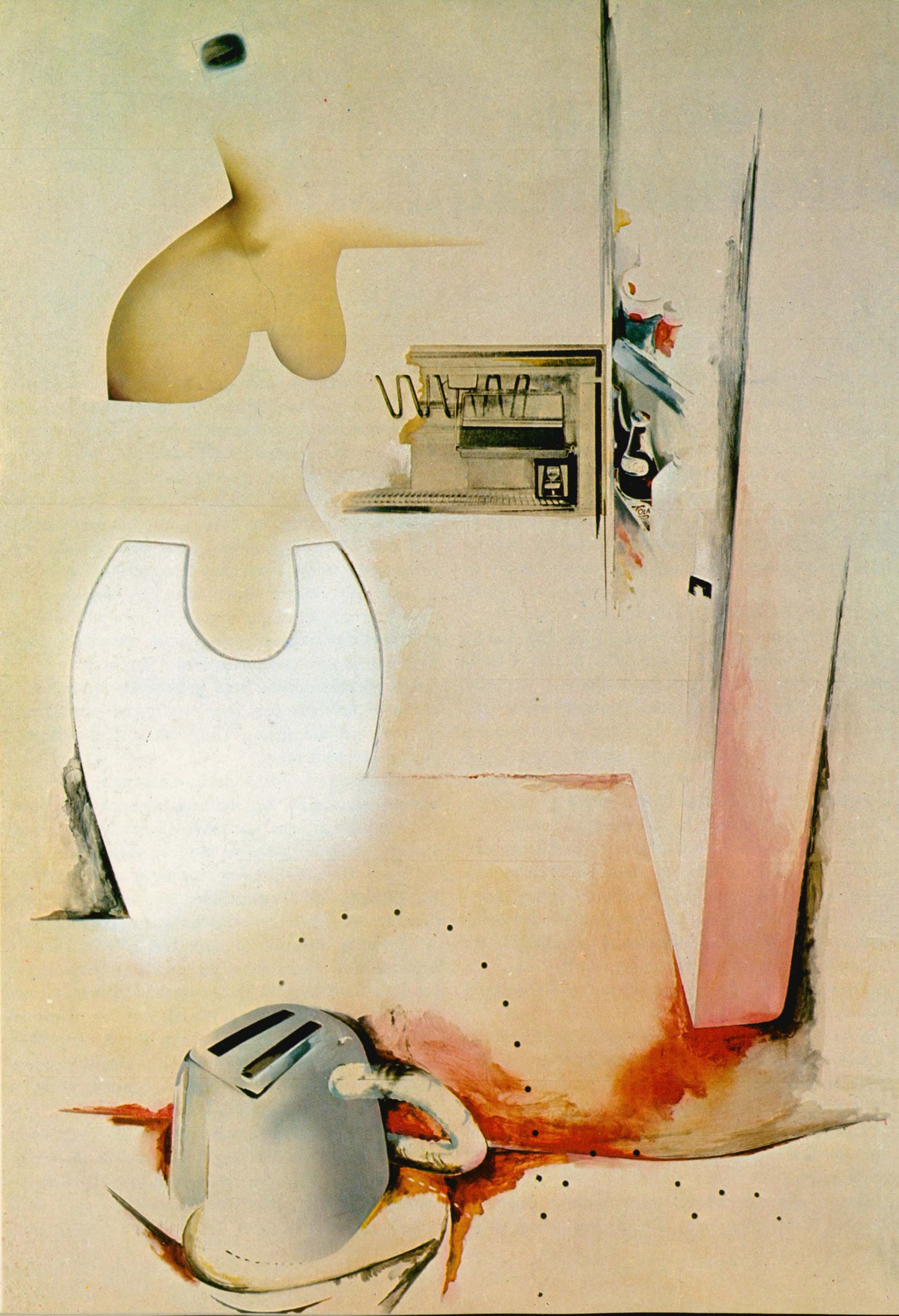
svakodnevna postojanja te se u tom smislu oštro odvajaju od tradicije pop-arta, otkrivajući tako izravno porijeklo od Morandijevih mrtvih priroda. Gnoli pokazuje čudesno vladanje bojom i materijalima, što živahno odstupa od priproste slobode slikarstva koja je šezdesetih godina u modi.

U Španjolskoj, umjetnička produkcija u vrijeme najezde pop-arta praktički ne postoji, posebno zato, a to je logično, jer je Španjolska u velikoj mjeri predindustrijsko društvo. Najbliža aproksimacija repertoaru uvjerljivo popularnih slika nalazi se u nemirnim slikarijama Juana Genovésa (slika 225) koje se čine slučajno uhvaćenim odlomcima iz filmskih novosti o pobunama, egzekucijama, građanskim ratovima, revolucijama. Bio je to čudan vid umjetnosti koja je uronila pod još represivan režim generala Franca. Čini se, naime, da Genovés svoje slike kani predstaviti, ne kao dokument aktualnih situacija u svijetu, već kao vrstu proročanskog snoviđenja jedne buduće apokalipse. Kao u Adamijevim slikama, i ovdje je dosta naglašen nadrealistički element, a ono što ih združuje s pop-artom, jest odluka da se temelje na oku kamere, na onome što registrira film, a ne vizualnom mehanizmu oka (ili interpretaciji mentalna odraza onog što oko bilježi). Na kraju treba spomenuti da se pop-art razvijao u jednoj azijskoj zemlji potpune industrijalizacije. U Japanu, dakle, naišao je na ogroman uspjeh, još mnogo veći nego ostalo avangardno slikarstvo koje, moglo bi se reći, ponešto duguje orijentalnoj kaligrafiji ili ravnodušnosti zen-budističke filozofije.

Djelo kao, na primjer, Dokument iz seksualnog života Marilyn Monroe Tadanorija Yokooa (slika 226), predstavlja čudan spoj japanskih i evropskih elemenata, a koristi se materijalom uzetim iz japanskih novina nedavne tradicije *ukiyo-e* poput fotografskih slika, koje upotrebljavaju američki i evropski umjetnici. Možda je značajan izbor Marilyn zbog *rigueura*.

Japanski pop-art često se ne razlikuje od inozemne produkcije. Divovske uši Tomija Mikija ne odstupaju baš od gigantskih palaca Césarovih (slika 227).

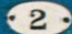
Općenit uspjeh pop-arta pridonio je savršenom slaganju stila s epohom koja ga je proizvela i sposobnosti komunikacije s ne malim brojem ljudi. No njegov nesvjesni kulturni imperijalizam zavređuje da bude ispitan. Izvan svake je sumnje da se pop-art može smatrati vizualnim govorom koji su nametnula tehnološki poodmakla društva.








Contelli
COLLAR


2
SHE'S AN EYEFUL ON THE ALLEY— But She Doesn't Score With Men!
MEILLEURS SOUHAITS


2






LOVE









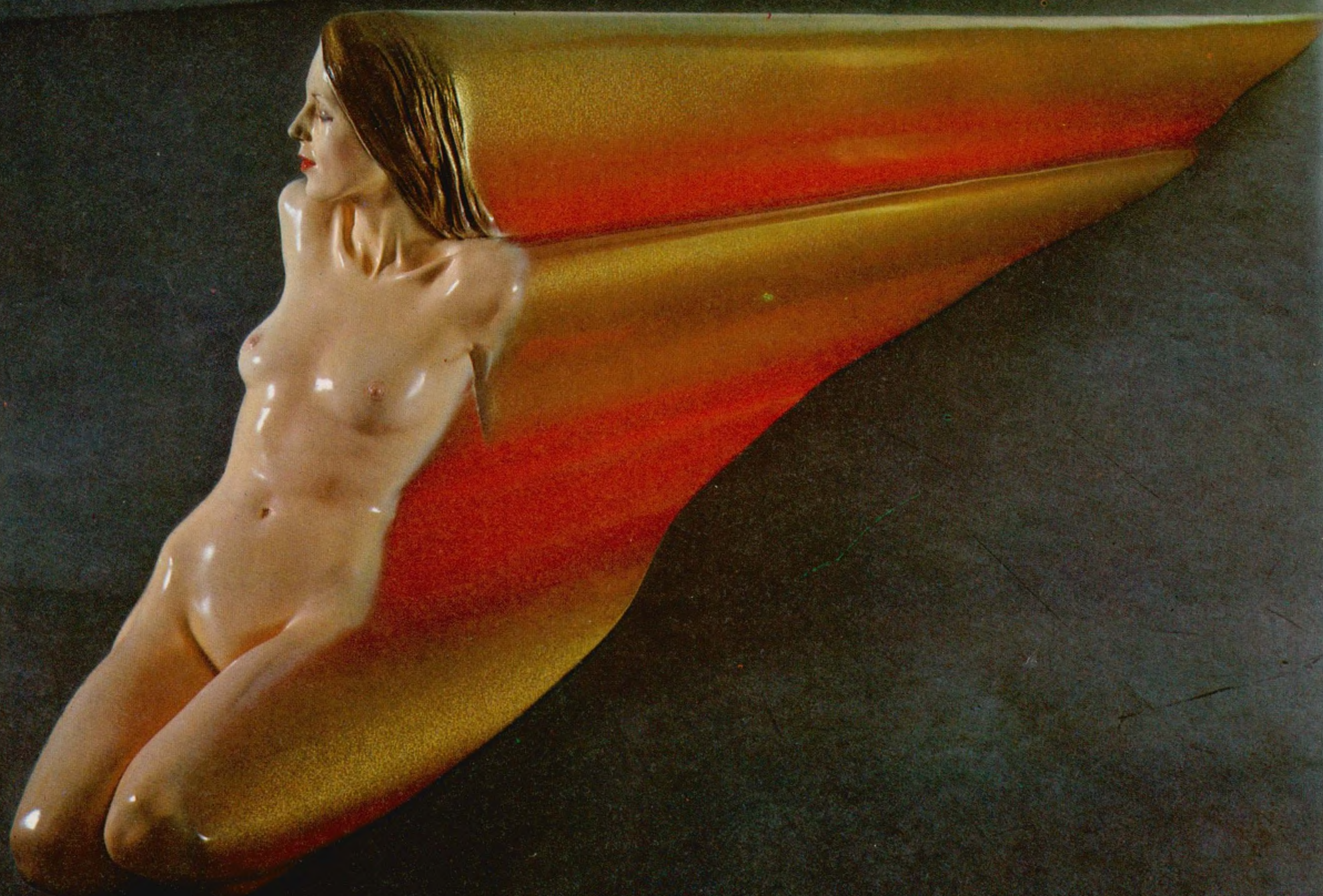













SANTA CRUZ
BOLIVIA
IS THIS "CHE" GUEVARA?
APP K8700
THE BODY OF THE MAN NAMED AS ERNESTO "CHE" GUEVARA, A FORMER CUBAN REVOLUTIONARY, HAS BEEN BURIED IN AN UNMARKED GRAVE NEAR THE SPOT WHERE THE BOLIVIAN ARMY SAY HE DIED ON MONDAY. THE COMMANDER OF THE BOLIVIAN ARMED FORCES SAID THAT GUEVARA IDENTIFIED HIMSELF BEFORE HE DIED, AND SAID THAT HIS FINGERPRINTS MATCHED THOSE SUPPLIED BY THE AUTHORITIES OF ARGENTINA, WHERE HE WAS BORN.
GUEVARA, WHO WAS ONCE A MINISTER IN CUBA, AND A CLOSE COLLABORATOR OF DR. CASTRO, THE PRIME MINISTER, HAD BEEN HUNTED BY A NUMBER OF SOUTH AMERICAN GOVERNMENTS SINCE HE DISAPPEARED FROM CUBA TWO YEARS AGO.
HE PREACHED REVOLUTION FOR THE WHOLE OF SOUTH AMERICA.
PHOTO SHOWS:
A CLOSE UP OF THE BODY SAID BY THE BOLIVIAN ARMY TO BE THAT OF THE LATIN AMERICAN REVOLUTIONARY "CHE" GUEVARA.


OH!



GUY ANA · COLOM BIA · VENE ZUELA · ECUA DOR · GUATE MALA · MEXICO · EGYPT · SAUDI ARABIA · JORDA NIA · IRAQ · IRAN



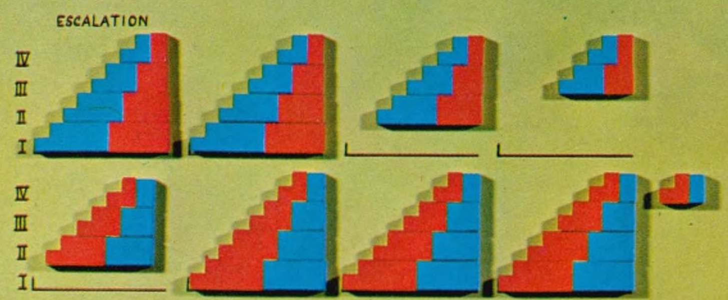
PERU · BOLI VIA · BRAZIL · CHILE · ARGEN TINA · URU GUAY

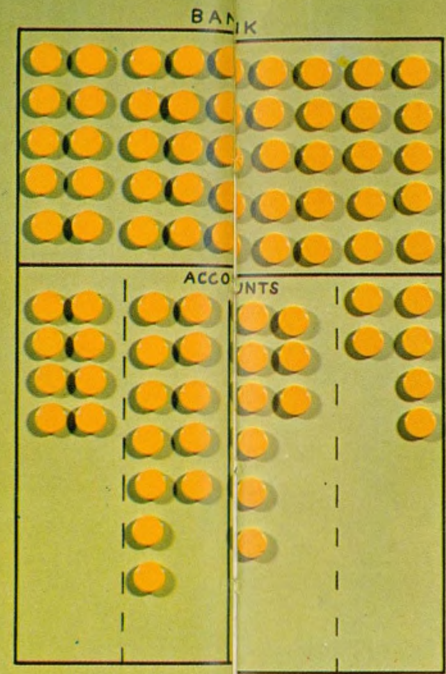
INDIA · PAKISTAN · THAI LAND · CAM BODIA · S.VIET NAM

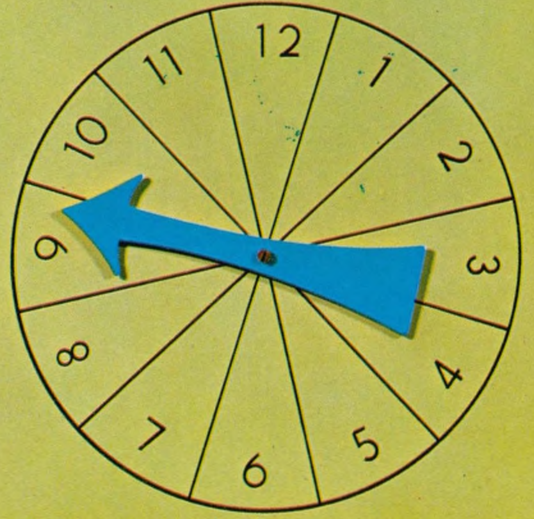
FOREIGN AID

		PRICE IN MILLIONS
I	surplus food · educational material	1
II	loans	2
III	investments · industrial plants	2
IV	advisors	2
V	guns	3

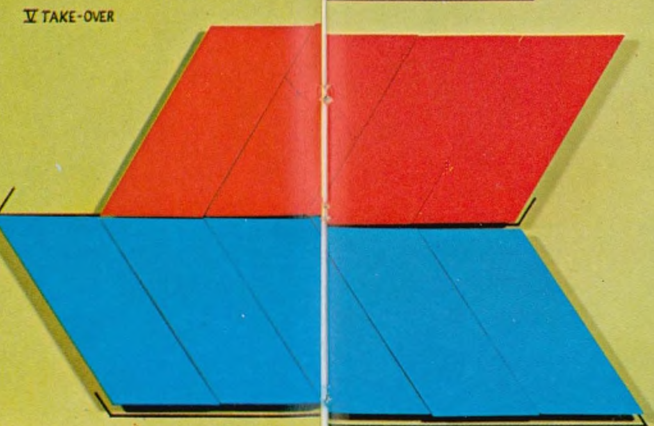
ESCALATION







V TAKE-OVER



2 Sides (RED, BLUE). – 2 Players (US Goverament or US Business, China or Russia) start on Home Country (H.C.)

Each Player starts with 50 AID units on RED/BLUE H.C.s – 20 MILLIONS (10 = 1 M) in Account. – 40 M in BANK. (If 4 Players: each has 25 AID, 10 M)

Rotate Roulette, move your symbol clockwise

Every time Player passes H.C he gets Interest = 3 M from BANK

if on CHANCE (greyblue) – look on CHANCE-wheel for number you got on Roulette

if on GREEN, brown – empty, or with your side's AID: buy and place 1 or 2 AID (pay to BANK)

if any adjacent country has other side's AID, place REDBLUE/BLUE-RED ESCALATION unit across both countries – if 2 BLUE AID and 3 RED, place I, II, III BLUE-RED units

nb. 1) always place AID in order I-V – 2) you may place AID and ESCAL on country already ESCAL-tied to other adjacent country

if on GREEN with other side's AID – either counteract, by placing 1 or 2 AID on adjacent GREEN, empty or with your AID, if you can get equal or higher amount of your side's AID (if so, place corresponding ESCAL-units) or pay for defeat = value of other side's AID

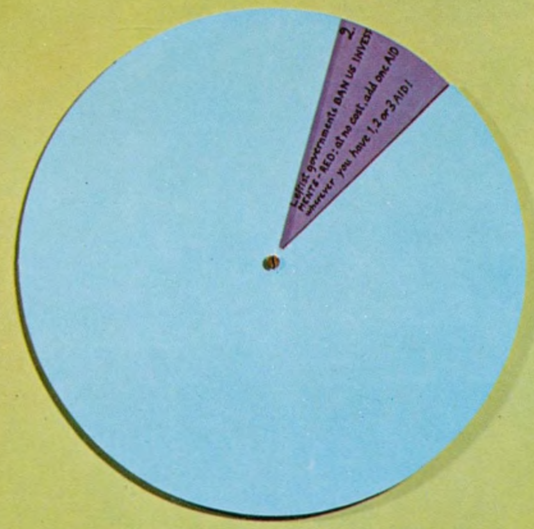
whenever a Player has all 5 AID on any ESCAL-marked area, he will place RED/BLUE TAKE-OVER across both countries, and remove all AID on both countries and ESCAL-units on all tied-in countries (place near BANK)

if on GREEN with other side's TAKE-OVER – pay 10 M

if any adjacent country has your side's AID, other side may replace them with his AID (payed-for)

you may liquidate your AID on H.C to BANK for half price

you have lost, when you have no M and no AID on H.C.

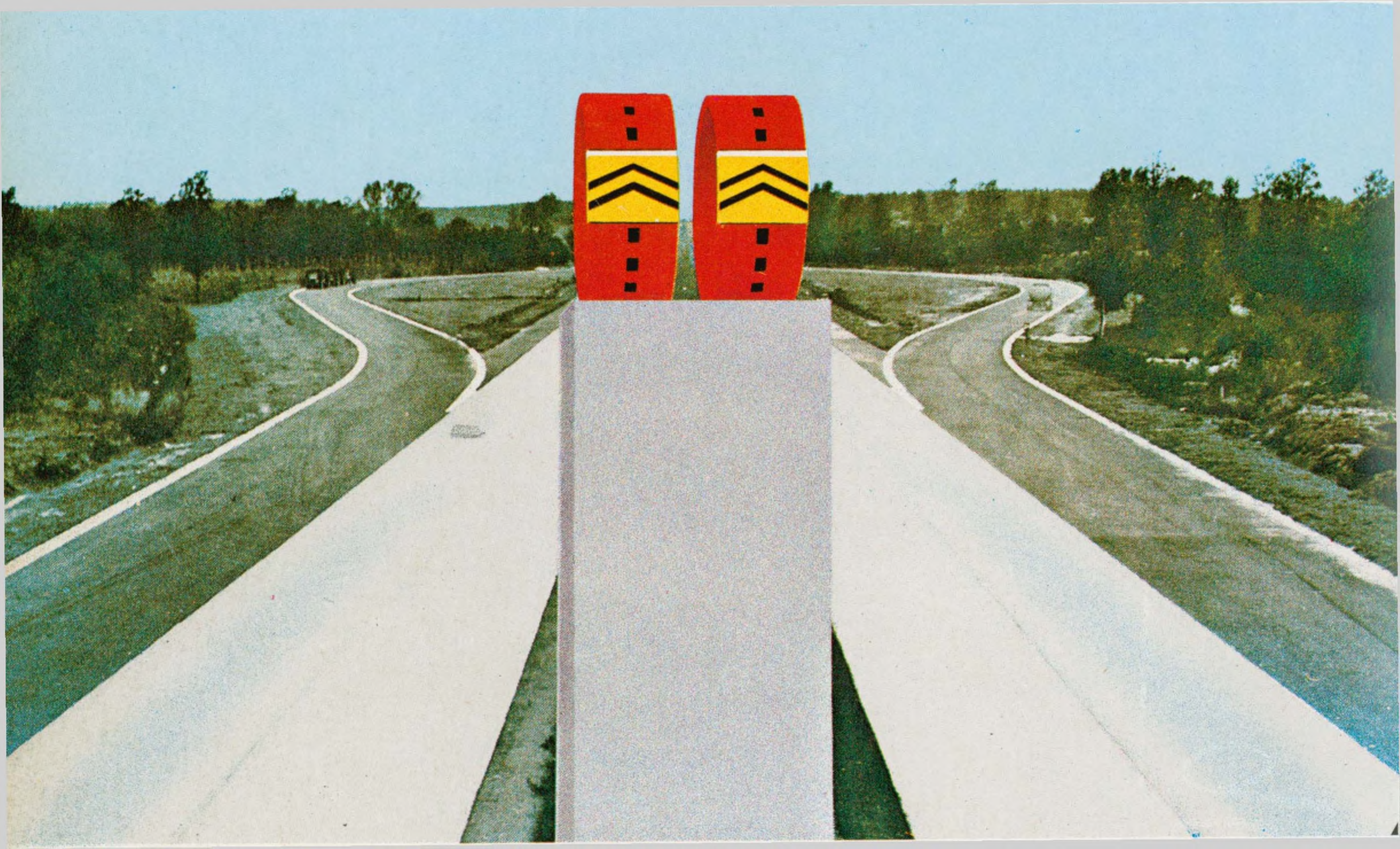


TANZA NIA · RHODE SIA · ZAMBIA · ANGOLA · CONGO · CHAD · LIBYA · SUDAN · ETHIOPIA · KENYA






Swans Down
Dole
Royal
HERSHEY'S
Planters
Baby Ruth
NESTLE
Crest
Butterfinger
Uneeda Biscuit
POTATO STICKS
BIO-MEDIC
RED TAG
APRICOTS
GREEN GIANT
WAXTEX
Swift











HYPERSENSITIV















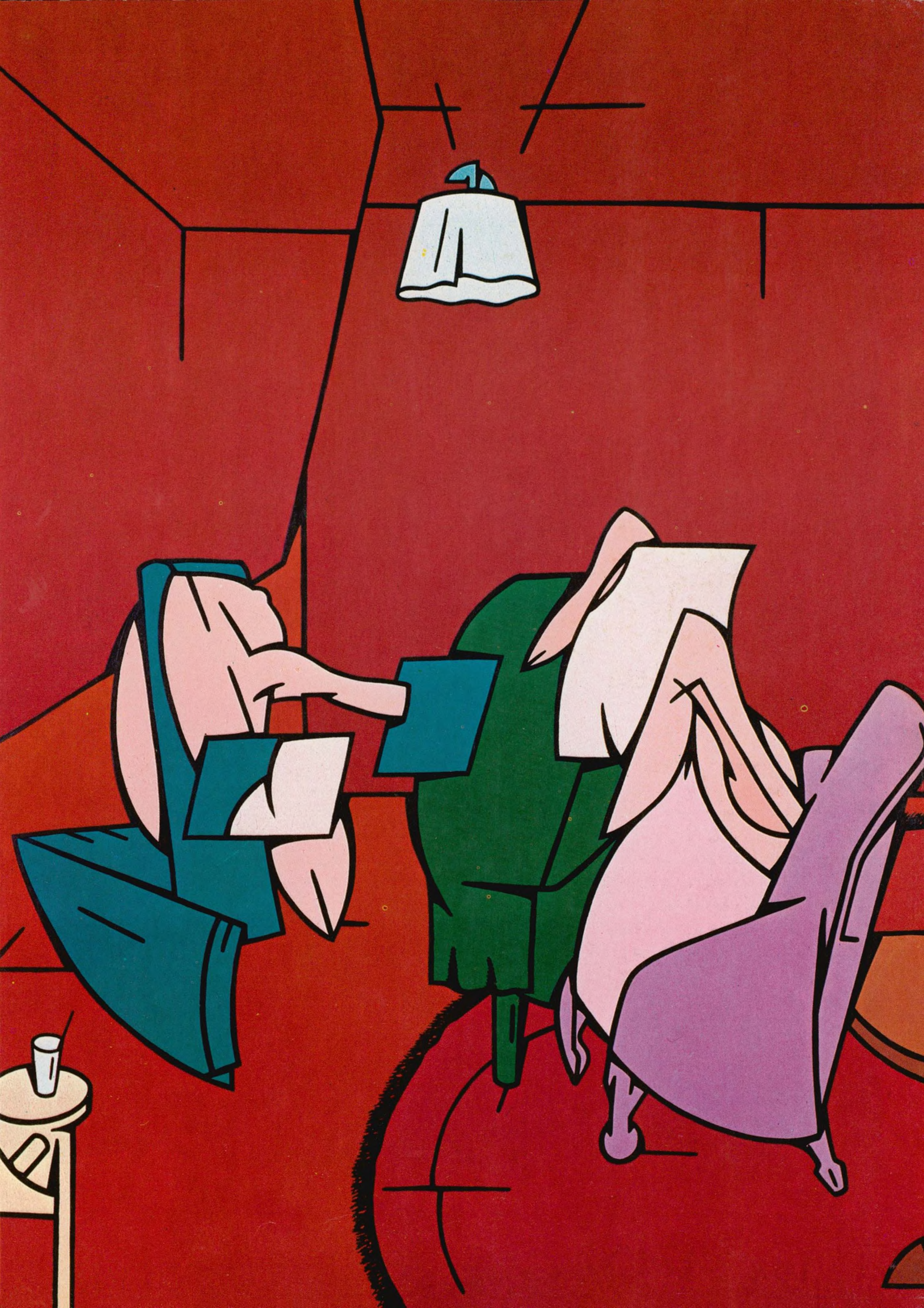





libertas

La Democrazia Cristiana
saluta il Presidente Kennedy
ri affermando i vincoli di amicizia
e di stretta solidarietà
con il popolo americano
nella battaglia per la pace e la libertà
GIO













プレイボーイ
マリリン
モンローの
性の実録
TADANORI YOKOO

Op-art i kinetička umjetnost

U vrijeme njihova vrhunskog bljeska, *Optical Art* (nazvana OP) i kinetička umjetnost često se predstavljaju kao prirodan slijed pop-arta: logičan odgovor u dijalogu stilova. Ova je ideja djelomično istinita, ali kao teorija odveć površna. S mnogo gledišta takav razvoj nije doli ponovna potvrda već odavno postojeće tradicije u okviru modernizma, odnosno, reakcija, možda ne toliko na pop-art kao takav, koliko na odnos prema društvu koje je nadahnjivalo djelovanje pop-umjetnika i određivalo njihov uspjeh. Ako je pop-art niknuo na tlu dadaizma, op-art i kinetička umjetnost crpu svoj izvor iz plodna terena futurizma i konstruktivizma. Pop je svojedobno bio slavljenikom ironije, dok su se pobornici ostalih struja smatrali njegovim protivnicima, a njihove su nade bile usmjerene prema budućnosti. Međutim, u isto vrijeme pokazuju romantičnu odanost spravama, što je pop-art već bio nadmašio. Pop-umjetnike nije zanimao stroj, nego njegov učinak.

Šezdesetih godina op-art i kinetička umjetnost razvijaju se istodobno s pop-artom, ali u stanovitom smislu sporije u odnosu na privlačenje publike. Uistinu, eksperimente ovog tipa učinili su već sredinom pedesetih godina oni umjetnici koji su tragali za usvajanjem jednog novog poimanja apstraktne umjetnosti uopće. Gotovo od svog početka takva istraživanja privlače pažnju upućenih i inteligentnih kritičara. Zato je ova faza poslijeratnog modernog pokreta bila predmetom mnogih pronicljivih analiza. O tom pitanju možda najpodrobnije govori knjiga *Origins and*

Developments of Kinetic Art, (London, 1968, izdana prvi put na francuskom, 1967. godine), Franka Poppera. Na narednim stranicama poslužit ću se njegovim sistemom klasifikacije.

Popper je umjetnost ovog tipa podijelio u šest kategorija. Prvu naziva »apstraktnim vizualnim indukcijama«. Njoj pripadaju djela koja kod gledatelja podstiču psiho-fiziološku reakciju, preko uporabe optički zbunjujućih crteža, ili efekata *moiré* (valovitog prelijevanja). Istini za volju, jedino se ovakva djela mogu uvrstiti u čisti *Optical-Art*. Zatim slijede djela koja izazivaju stanovito uplitanje gledatelja. On se mora pomaknuti da bi ih »aktivirao«. Na trećem su mjestu prave naprave i mobilne strukture (*mobiles*) koje se same pokreću, bez pomoći motora. Dvije posljednje kategorije obuhvaćaju djela s ugrađenim osvjetljenjem i gibanjima, te ona još savršenija, koja su zamišljena kao predstava i ambijent, a ne kao neovisni predmeti.

Niti jedna od spomenutih kategorija nije sasvim nova šezdesetih godina. Umjetnici su eksperimentirali unutar svake od njih već u početku modernih gibanja. Već su 1920. godine ruski futurist Rodčenko i dadaist Man Ray ostvarili viseće mobilne strukture. Veliki konstruktivistički kipar Gabo, iste je godine realizirao jednostavnu kinetičku napravu koju pokreće motor. No on nije nastavio sa svojim eksperimentima. Početkom dvadesetih godina, Marcel Duchamp pokušao je proizvoditi optičke iluzije pomoću ploča u vrtnji.

Alexander Calder, je vjerojatno prvi umjetnik koji

se proslavio djelima isključivo temeljenim na pokretanju kao najbitnijem elementu. Rođen 1898. godine, Calder je diplomirao 1919. kao inženjer mehanike na Stevens Institute of Technology. Nastavio je raditi u svojoj struci, ali je sredinom dvadesetih godina polazio tečajeve Arts Students League u New Yorku. Godine 1926. hodočastio je (što je obavezno za Amerikance) u Pariz. U tom je razdoblju ostvario sićušan cirkus s likovima od željezne žice i drveta, što se smatralo pretečom mobilnih struktura po kojima se proslavio. Prva od njih izložena je 1932. godine.

Calderovi *mobiles* su već tada prava djela kinetičke umjetnosti (slika 228 i 229) u najpotpunijem smislu riječi, kod kojih je učinak ovisio više o gibanju oblika, nego o oblicima kao takvim. Bitna razlika između mobilne strukture i predmeta pokretanih motorom sastoji se u tome što je pokretna struktura slučajnost, a njezine jukstapozicije ovise o slučaju, iako stručnjak, naravno, realizator ovih objekata, može računati na određenu preciznost efekata koje će, vjerojatno, postići. Uistinu, često se razmatralo kako sloboda, koju pruža kazualitet pokreta, krije u sebi toliko drastične ograničenosti, da spretno složena mobilna struktura počinje brzo umarati i, zacijelo ne posjeduje nazočnost istinske skulpture. Ovakva se opaska može primijeniti na primjere koji nisu baš najuspjeliji. Kako primjećuje jedan drugi Amerikanac, konstruktor mobilnih struktura, George Rickey, »pokret je nužan kao okretanje ploče koja se snima ili let aviona. Bez njega bi predmet bio nešto drugo«.

Rickeyjeve mobilne strukture, mnogo su čvršće od Calderovih (slika 230) i mogućnost njihova gibanja očito je manje ograničena — on je uvjeren da se mogu izvesti najviše sedam ili osam tipova pokreta, a zadovoljava se sa samo dva ili tri — pa ipak vjeruje, i to ne bezrazložno, da je proizvedeni učinak uvijek iznenađenje. »Kad se konstruira predmet u pokretu«, primjećuje on, »ostajemo iznenađeni pokretom i, koliko god bio dobro načinjen projekt, to izgleda kao da dolazi iz nekog drugog izvora.«

Rickey i Calder, osim što su američke narodnosti i što posjeduju interes za mobilne strukture, za razliku od kinetičkih naprava, obojica teže da se odlučno drže izvan grupacija kojih u kinetičkoj umjetnosti ima napretek. One su pridonijele jačanju »naučnog i hotimično eksperimentalnog«, a ne estetskog značenja pokreta. Ovoj se tendenciji, također, suprotstavlja poetski nadahnuto djelo njemačkog kipara Günthera Haesea. Haese konstruira strukture od metalne žice reducirana formata. Uglavnom se sastoje od krhke i gipke osnove koja sadrži razne vibrirajuće elemente (slika 231). Jedan ih je njemački kritičar opisao kao »vrstu grafičke umjetnosti u prostoru«, a duhovna, ako ne i formalna sličnost s crtežima Paula Kleea, upravo je zapanjujuća. Reklo bi se da Haese u mnogočemu potvrđuje Kleeov stvaralački genij na trodimenzionalnom planu; u njegovim djelima nalazimo istoznačnu sklonost k sjeti i dvosmislenosti. Niti Haese nije apstraktni umjetnik u punom smislu riječi, kao ni Klee, i s obzirom na to njegova se skulptura također

razlikuje od najtipičnijih manifestacija *Optical Arta* i kinetičke umjetnosti.

U Evropi je, nedvojbeno, čvrsto mjesto prevalentna utjecaja zauzeo umjetnik mađarskog porijekla Victor Vasarely; bitno je za njega da je završio svoje studije u Mühelyju (budimpeštanski Bauhaus). Duh Bauhausa je uvijek prožimao, a u istom svjetlu i odašiljao najbitnije elemente ove škole svojim mlađim kolegama.

I, ako danas ime Vasarely pripisujemo najčistijoj apstrakciji, onda možemo reći da joj se on približio putem proučavanja prirode kojoj se uvijek bio spreman predati. No, Vasarely je uvjeren u važnost, po njegovu mišljenju bitnu i za druge, da se potpuno napuste i posljednji tragovi figurativnosti, kako bi se pronašli obrisi jednog »novog svijeta, geometrije, punog sunca i boje«, u kome bi umjetnost bila »kinetička, multidimenzionalna, umjetnost zajedništva, apstraktna i, naravno, bliža naučnome«. Vasarely u mnogočemu nadmašuje okvire čiste kinetičke umjetnosti i uvažava mogućnost nove djelotvornosti umjetnika i njegova djela u jednom društvu s tolikom potrebom za revolucijom i preobrazbom. U tome ne samo da odjekuje ideja Bauhausa, nego i one što su ih podstakli ruski konstruktivisti u vrijeme svoje najjače radikalizacije. »Ako je umjetnost jučer značila — osjetiti i učiniti, danas znači — poimati i nalagati da se učini. Ako je jučer dugotrajnost umjetničkog djela ovisila o kakvoći materijala, tehničkoj dotjeranosti ili sposobnosti rukotvorine, danas ovisi o mogućnosti

ponovne kreacije, umnožavanja i ekspanzije. Tako umjetnički proizvod nestaje s mitom jedinstvenosti i konačno kraljuje razliveno umjetničko djelo, zahvaljujući stroju i njegovu posredstvu.« (Vasarely u *New Tendencies in Art,* Alda Pellegrinija, London, 1966, strana 166—67)

Pokret se u Vasarelyjevu djelu može uzeti kao zamjena za onu kvalitetu koju inače posjeduje rukotvoreni predmet načinjen strojem a koju ne može imati. On daje djelu životnost koju je nekoć mogao potez kistom.

Suprotstavljanje dvaju perspektivnih sistema jedan je od Vasarelyjevih majstorluka (slika 232, Zett-Kek). Time se ističe kao, uostalom, i kroz njegove napise, snažno arhitektonsko značenje djela. Također se služi i jednim drugim pomagalom, tipičnim za op-umjetnost, a to je suprotstavljanje područja obojenih snažno oprečnom bojom jednaka tonaliteta. Crno-bijela fotografija *Aran,* na primjer, (slika 233) sastoji se od niza sivih, zamalo identičnih tonaliteta.

Međutim, Vasarely se nije zadovoljio samo s izrađivanjem slika i tiskom. Eksperimentirao je risanjem na celofanskim listovima i pleksiglasom, koje smješta jedne povrh drugih, razmičući ih međusobno, kako bi učinak ishodio promjerom prizora kod gledatelja, svaki put kad ovaj promijeni ugao promatranja. Ostvario je, također, monumentalna dekoracijska rješenja za vanjske zidove i fasade, oživljene optičkim efektima. Jedan je takav projekt prenesen na Univerzitet u Caracasu.

Ipak je istina da su se Vasarelyjevi sljedbenici još više zanimali za trodimenzionalan predmet. Nasuprot tome op-umjetnici poslijeratna razdoblja njeguju ponešto različitije afinitete od njegovih. Dijelom zbog toga što su većinom Englezi ili Amerikanci s jednom sasvim drugačijom tradicijom. Talijan Piero Dorazio jedan je od nekolicine umjetnika koji su dijelili Vasarelyjeve sklonosti (slika 234). On je reproducirao, možda ne u toliko kompleksnom obliku, neke tipične Vasarelyjeve efekte. Zanimljivo je napomenuti da je Dorazio započeo karijeru odmah u poratnom razdoblju sa slikama nadahnuća socijalističkog realizma.

U Sjedinjenim Državama, gdje je op-art doživio razdoblje velike popularnosti, negdje sredinom šezdesetih godina, najsposobniji u izvođenju optičkih efekata bio je Richard Anuskiewicz (slika 235). Anuskiewicz je naslijedio tradicije Bauhaus škole i to samo stoga jer je studirao s Josephom Albersom u Yaleu. Nadaren čudotvornom moći tehničke izvedbe, on je autor nekih najzapaženijih optički nestabilnih crteža, koje nikad nije realizirao na platnu, a natopio ih tipičnom američkom elegancijom. No, postoji nešto ograničeno, čak monoto u njegovu talentu. Tendencija koju pokazuje prema organiziranom crtežu u kvadratnim i romboidnim oblicima, nuka nas da pomislimo kako je vrlo bliz Albersovim sklonostima, jer mu je on bio učiteljem. On nas potiče i na usporedbu s Adom Reinhardtom, čije trenutačne pravokutne forme proizvode optičke efekte čudesne moći ako ih promatramo dosta dugo.

Reinhardta često smatraju ne toliko apstraktnim ekspresionistom, koliko veznim prstenom između apstraktnog ekspresionizma i *Post-Painterly Abstraction* (umjetnički pokret o kojem ću raspravljati u narednom poglavlju). Iz tog je razloga ekvivalentom Arshilu Gorkyju, čija karijera predstavlja prijelaz između nadrealizma i apstraktnog ekspresionizma. Lary Poons je drugi Amerikanac koji se uvrštava na, otprilike, podjednako nedeterminirano mjesto, kako je to primijetio Kermit S. Champa u jednom napisu preko utjecajne revije *Artforum*. Poons i Pollock imaju mnogo zajedničkog: »Poput velikih Pollockovih djela od 1949—50, Poonsova prihvaćaju odgovornost da pokrivaju još veću raspoloživu površinu; njegova djela razrađuju tu površinu na taj način da ističu kontinuitet radije nego žarišnu točku. Karakteristična slika obojice umjetnika neprestano potvrđuje naslikanu površinu u svojoj cjelini, putem ritmizirana ponavljanja sličnih pikturalnih spojeva. Pollockovi su prevalentno linearni, a Poonsovi uglavnom koloristički, no njihova je funkcija identična.« (Kermit S. Champa, »New Paintings by Larry Poons«, *Artforum*, ljeto 1968, svez. VI, 10, str. 39—42)

Svejedno je zanimljivo da Poonsa, prije negoli Reinhardta, možemo smatrati slikarem op-arta i to za jedne bitne faze u njegovoj karijeri. *Dubble Speed*, (Dvostruka brzina, slika 236), iskazuje se upravo kroz taj vid njegova djela. Crtež se ne sastoji od jednog, nego dvaju spletova obojenih točaka, međusobno nametnutim, premda je boja točkova u svakom siste-

mu identična. Oko, u naporu da razabere jedan crtež od drugoga brzo gubi sposobnost da se usredotoči na cjelinu, zahvaljujući sjajnom kontrastu boja i tome što same točke izgledaju kao da neprestano mijenjaju mjesto. Još je djelotvorniji učinak postignut time što crtež potpuno zauzima platno, sve do njegovih rubova. Moglo bi se čak pretpostaviti da će se nastaviti negdje izvan granica platna.

Poons zacijelo ne bi insistirao na tako jakim optičkim efektima. Boje, umjesto da su sjajne i snažno oprečne, postaju zapletene, a točke se povećavaju poprimivši oblik papuče, poput mikroskopske slike bakterija iz kapi blatne vode. Premda manje privlačne od prethodnih, ove slike stalno iskazuju osjećaj pokreta i energije, po čemu se razlikuju od »inertnih« djela tipičnih za umjetnike *Post-Painterly Abstraction*, poput Kennetha Nolanda.

Energija je upravo ona značajka koja najviše zapanjuje kod engleske umjetnice Bridget Riley. Ona se hvalisala da je najbolja slikarica optičkih efekata nakon 1945. godine. U uvodu katalogu izložbi Rileyjeve na Bijenalu u Veneciji 1968. godine, David Thompson je napisao: »Jedna od najosobenijih značajki djela Rileyjeve, krije se u upornosti i takvoj koncentraciji koja mijenja čulni odgovor u nešto drugo. Osjet koji pruža Rileyjeva približio se kreaciji vizualnih analogija, čuvstvena izričaja ili, točnije, kreaciji vizualnih analogija koje se odnose na vrlo specifična duševna stanja. Intenzitet agresije, kojom njezine slike djeluju na oko gledatelja, prenosi ih, da se tako izrazimo, izvan jedno-

stavna optičkog efekta, koji se pretvara u oštar fizički osjet, kinetički zamijećen, u obliku mentalne napetosti ili popuštanja, tjeskobe ili vedrine, snažne svijesti o sebi ili nepoznatim i čak stranim egzistencijalnim situacijama. (David Thompson, *Bridget Riley,* katalog izložbi u britanskom paviljonu, Biennale u Veneciji, 1968)

U ovom odlomku Thompson tankoćutno otkriva činjenicu da se djelo ove slikarice, premda bremenito snažnom energijom, ne ograničuje da je iskaže. Za razliku od mnogih svojih suvremenika, poluznanstveno istraživanje optičkih datosti ne zadovoljava je i ona se želi služiti efektima koje je otkrila za neke svoje vlastite ciljeve, kako bi izrazila dio vlastite personalnosti. U tome se udaljava od bezlična i otuđena duha umjetnosti zajedništva, koju je pokrenuo Vasarely sa svojim sljedbenicima. Seurat je među prvima utjecao na Rileyjevu, (kao studentica, ostvarila je nekoliko sjajnih parafraza neoimpresionističkog stila), a zatim talijanski futuristi, iako je ove potonje otkrila tek poslije jednog putovanja u Italiju 1960. godine. Tim datumom počinju njezine prve op-art slike.

Početkom šezdesetih godina, štoviše, sve do 1967, Bridget Riley radi samo na crno-bijelim slikama. *Current* (Struja, slika 237) iz 1964. tipičan je njezin proizvod iz toga razdoblja. Njene se slike umnogome temelje na dimenzijama koje umjetnica sama odabire (to je jedan od motiva zbog kojih gotovo nijedna reprodukcija njezinih djela ne nailazi i na njeno odobravanje), međutim, ovdje je optički efekt toliko žestok da slika zadržava svu svoju snagu, mada znatno

reduciranih dimenzija. Kao što sugerira sam naslov djela, premda na apstraktan način, ono je nadahnuto stvarima koje umjetnica promatra u prirodi. Valovito gibanje crteža čini se formalnom transpozicijom mreškanja koje možemo vidjeti na površini vode nekog brzaca.

Pejzažni elemenat, čudnovato prisutan u engleskoj umjetnosti, još jednom se javlja u djelu *Cataract III* (slika 238), datiranu s 1967. godinom. Ovdje je risanje valova glatko i pravilnije u odnosu na prethodne slike. Umjetnica je mogla postići sličan rezultat zahvaljujući uvođenju boje i to je zapravo efekat koji zamjenjuje učinak smetnje jednog crteža sa zadatkom da oživi prethodne. Po prvi put se susrećemo, iako boje nisu čiste, s fenomenom optičke indukcije, koji će otada pa nadalje biti predmetom umjetničina ushićenja. Optička indukcija je mehanizam pomoću kojeg je oko dovedeno u situaciju da registrira boju koja, u stvari, nije nazočna, projicirajući posljedične slike boje komplementarnih zona koje dodiruju onu u kojoj je boja jača.

Godine 1970, u doba kada je naslikano djelo *Apprehend* (Shvatiti) umjetnica se osjećala dostatno sigurnom u ovladavanju bojom da bi se odrekla uporabe bilo koje forme osim one najjednostavnije: pruge i katkada izduženi cikcak crteži. To su odnosi između različitih tonova koji odsad daju živost platnu. Budući da jednostavne pruge čine bitan dio repertoara novog američkog slikarstva, poučno je usporediti njihovu upotrebu kod Rileyjeve s načinom kako ih uporabljuju Kenneth Noland i Frank Stella. Njezina

platna nastavljaju pokazivati isti utisak silne energije i oblike identične njihovim prvim radovima, što su kritičari nastojali spojiti s jednom hotimičnom pasivnošću.

U takvoj izuzetnoj metodi upotrebe obojenih pruga, Rileyjevoj je prethodio jedan drugi britanski umjetnik, Peter Sedgley, čije je djelo *Yellow Attenuation* (Žuto iščezavanje, slika 240) datirano s 1965. Sedgley i Rileyjeva su bili tijesno vezani i njihova djela često svjedoče o njihovu međusobnu utjecaju. Međutim, Sedgley je pokušao razraditi jedan oblik koji izgleda nikad nije privlačio Bridget Riley: kružni motiv u obliku nišana, koji je igrao tako ulogu u američkoj umjetnosti posljednjih godina. Ovdje se pojavljuje razlika učinka u kojoj su sažete i razlike između američke i evropske apstraktne umjetnosti. Dok Nolandove mete ostaju nepokretne ili sugeriraju sporu rotaciju s uporabom »optičkog istjecanja« na rubovima crteža, Sedgleyjeve daju snažan dojam odmicanja i primicanja tako, naime, da cijela površina postaje nepostojanom.

Sedgley se takvim slikama kružnih oblika služio kao ishodišnim točkama za nova iskustva. On ih je osvjetljavao obojenim filtrima i zaista ih učinio pokretnima pomoću rotora. Godine 1969. njegovi su pokušaji doživjeli vrhunac u ambicioznu ostvarenju kinetičkog ambijenta pomoću programirane igre svjetla u unutrašnjosti jedne kupole.

Britanski umjetnici su bili aktivniji u istraživanju čisto optičkih efekata nego u iznalaženju onih kinetič-

kih i time su se držali postrance od kinetičkog internacionalnog smjera, čiji se glavni centar nalazio u Parizu, a obuhvaćao je umjetnike cijelog svijeta. Bitna impersonalnost tog tipa umjetnosti, koju smo već sreli u djelu Vasarelyja, olakšava da umjetnici različitih horizonata otkriju zajednički jezik.

Izraelski umjetnik Yaacov Agam i Venecuelanac Carlos Cruz-Diez pokazuju u tome dobar primjer, jer rade na vrlo sličan način. Obojica su se prvenstveno zanimala za radove koji, da bi dostigli sistem klasifikacije Franka Poppera, »zahtijevaju intervenciju gledatelja«; to što oni čine ne proizvodi željen učinak, ako gledalac mijenja položaj u odnosu na sliku.

Agamovi radovi pokrivaju šire područje koje ne dopušta sumnju u taj opis. U studiji koju je posvetila tom umjetniku, Jasia Reichardt ovako govori o njegovu stvaralačkom držanju: »Za Agama je statička slika gotovo ekvivalentna idolu, jer on ne može prihvatiti idola koji je suprotan samoj biti onoga u što vjeruje. Nestalnost i promjena su jedini permanentni pojmovi koje priznaje židovska religija i njihova primjena kod Agama, prevedemo li ih skretanjem i mijenama, pojavljivanjem i nestajanjem, više je vezana na njih nego na osnovne formalne aspekte stvaranja jednog umjetničkog djela.« (Jasia Reichardt, *Yaacov Agam,* London, 1966)

Traganje za novim pokretom i promjenama odvuklo je Agama u različite varijacije eksperimenata, sve dok nije 1951. godine počeo proizvoditi »transfor-

mne« slike. Prva serija ovih slika mogla se modificirati preko upotrebe rotirajućeg elementa ili raznih drugih elemenata čiji recipročan odnos može podešavati sam gledalac. Zatim su došla djela koja se razvijaju u »kontrapunkte« ili »na polifonijski način«, tako da gledalac prolazi ispred njih. Evo što Agam kazuje o tim djelima koje determinira »polifonijskim«: »Površine ovih slika sastoje se od reljefno paralelnih trokuta koji čine jednu ritmičku jedinicu na kojoj su naslikane različite teme. Ja mogu reproducirati do osam različitih tema na jednoj slici: one izgledaju kao da se međusobno prožimlju gledamo li ih stojeći sučelice platnu, ali se razdvajaju i ponovno sastavljaju svaka za sebe pomaknemo li se zdesna ulijevo.« (Citat Franka Poppera, *Origins and Developments of Kinetic Art*, London 1968, strana 111)

Agam se, također, upušta u područje »pokretnoga« ostvarujući slike čiji elementi, fiksirani pomoću opruga, vibriraju na najmanji dodir i rađaju svim mogućim optičkim iluzijama.

Cruz-Diez je u svojim polifonijama usvojio nešto drugačiji sistem od Agamova. Umjesto da slika crtež na paralelne trokute s vrhom uperenim u gledaoca, on raspolaže s uskim pločicama s pravim kutom u odnosu na plan slike. Na njih nanosi boju koja se odrazuje na površinu, a ona ih podupire (slika 243). I ovdje efekat varira prema poziciji gledaoca.

Postoji stanovita veza između Diezovih djela i umjetnosti njegova zemljaka J. R. Sotoa, jer su obojica pribjegavali efektu valovita gibanja koje igra važnu

ulogu i kod prvih radova Bridget Riley. No u Sotovu slučaju je još jasnija veza s tradicijom *hard edge* apstrakcije koju je utemeljio Mondrian. Iako su ga njegova posljednja djela odvukla daleko od onog što se uglavnom smatra »slikarstvom«, ovaj umjetnik svejedno traga za umjetnošću koja bi bila njegovom vlastitom učiteljicom, potpuno neovisnom o vanjskom svijetu, upravo kako je želio Mondrian.

Prva značajnija Sotova djela, koja je stvorio nešto poslije svoga dolaska u Pariz početkom pedesetih godina, uključuju upotrebu identičnih i umnoživih elemenata. Tome je cilj, kako tumači umjetnik, da se znak svede na totalnu anonimnost, s time da se prisilimo na oslobađanje od subjektivne umjetnosti. Tako je počeo koristiti nasumce raspoređene zamjenjive boje. Njegov prijelaz kinetičkoj umjetnosti pada u 1955. godinu kada je naumio poduzeti operacije s pleksiglasom. Slagao je u razmacima duboko uvučene spirale u taj materijal. Optički pokret koji je odatle proizlazio u izravnoj je vezi s razmakom površina.

S ovakvog umetanja u pleksiglas Soto prelazi na drugu vrstu slaganja. Počinje vješati šipke od metala ili slična materijala ispred neke prugaste pozadine (*Vibracije*, slika 244). Zanimljiv je učinak ovakve prugaste potke, koja izgleda kao da probija i djelimice rastvara forme ispred sebe. Utisak se pojačava minimalnim pokretom gledaočeva tijela ili glave. Engleski kritičar Guy Brett govori o nedostatku »mistifikacije« u Sotovu djelu. »Ono uspostavlja konkretan odnos s našim percepcijama«, primjećuje Brett, »koliko god

bio raspršen taj pokus.« Izvjesno je da umjetnik čudnovato koristi antiiluzionističke elemente za optičke iluzije. To vrijedi i za njegove slučajne izlete u ambijentalnu umjetnost. Neka od njegovih najimpresivnijih ostvarenja jednostavno se sastoje od metalnih prečki ili najlonskog konca obješenih o strop, tako da obuhvaćaju sav raspoloživi prostor. Na taj način promatralac zamjećuje arhitekturu koja ga okružuje kao nešto potpuno »dematerijalizirano« što ga sasvim dezorijentira u prostoru (slika 245).

»Reljef s čavlima« njemačkog umjetnika Günthera Ueckera (slika 246) izazivlje s nešto svedenijom ljestvicom donekle sličan utisak. Čavli obojeni bijelo i zabiti također u bijelu površinu, stvaraju dojam da jednim dijelom rastvaraju fizički identitet djela, jer pogled više ne raspolaže s mogućnošću da se zaustavi na jednoj ravnoj površini. Analognim postupkom brazilski umjetnik Sergio de Camargo animira svoje bijele drvene reljefe (slika 247). Ovdje je površina prekrita isječenim trupcima stabala uskog promjera. Svaki je segment rezan pod različitim kutom i, dok su zaobljene strane svakog komadića u sjeni, izrezani krajevi privlače i rasipaju svjetlost u bezbroj smjerova. Još jednu varijantu ovakve igre svjetlom na bijeloj površini nalazimo na platnima Enrica Castellanija gdje su čavli tako korišteni da obrazuju blago reljefan crtež (slika 248) poput nepravilnih rešeta. Nije slučajno da su Uecker i Castellani bili pod utjecajem Yvesa Kleina, jer obojica koriste optičke iluzije umjerena stupnja (ne u tolikoj mjeri, naime, da bi se njihova djela mogla

uvrstiti u pravu i čistu kinetičku umjetnost) u želji da dobiju kakvoću manje solidna i ne tako stroga materijala. Castellani je spominjao »kratkovidnost subjektivizma« i »neophodnost apsolutnog«, tipično kleinovske zamisli.

Za široke mase koje su hrlile na velike kinetičke izložbe šezdesetih godina, niti jedna od naprijed spomenutih umjetničkih formi ne bi bila dostatna da ih zainteresira. Ta je publika tražila umjetnost koja se vjenčala sa strojem i koja se, dakle, mogla smatrati spojem umjetnosti i moderne tehnološke civilizacije. U stanovitom smislu ta je veza bila učtivom izmišljotinom.

Moderni umjetnici su rijetko imali pristupa naprednijoj tehnologiji, koju je naše društvo nudilo, a u tim rijetkim trenucima susreta rezultati nisu zadovoljavali.

»Večeri umjetnosti i tehnologije«, priređivane u New Yorku 1966. godine radi uspostavljanja kontakata između umjetnika i inženjera, uglavnom se više nisu ponovile, a iskustva nisu bila obogaćena za narednih deset godina. S tim u vezi je zanimljivo pripomenuti da se Sjedinjene Države, tehnološki najnaprednije društvo na svijetu, u kinetičkoj umjetnosti ne nalaze na poziciji avangarde. Umjetnost koja se temelji na djelovanju stroja prije se smatra zbirom utisaka koje ostavlja stroj, negoli pokušajem da se otkrije što zapravo stroj kao takav može pružiti umjetniku. Ovdje treba razlikovati umjetnike koje definiramo barem kao »eksperimentaliste«.

Katkada umjetnik želi zadržati misterij usvojenih

mehaničkih sredstava, da bi postigao željeni učinak. To je slučaj belgijskog umjetnika Pola Buryja. Po njegovoj zamisli pokret mora biti »tih, anoniman i nadnaravan«; njegova se djela mogu smatrati ekvivalentom napravama obrtnika osamnaestog stoljeća. Izvore Buryjeva djela treba tražiti u nadrealističkom pokretu, a ne u futurizmu ili konstruktivizmu; koncem četrdesetih godina priključuje se grupi Cobra. Ovaj se umjetnik pokazao vrlo sposobnim u korištenju jednostavnih mehanizama, s posebnom sklonošću k tromim gibanjima, često tako sporim da se gotovo uopće ne zamjećuju. Ona nas navode, kako sugerira i Frank Popper, da u lagano valovitim metalnim ili najlonskim peteljkama, Buryjevih radova, otkrijemo metafore iz života mora — pokrete morskih ježeva i sasa — ili drugačije prispodobe, poput gibanja planeta. Ovakve romantičke interpretacije ne nailaze na umjetnikovo odobravanje. On želi predstaviti pokret kao da je sam sebi svrhom; ideja koja jasno izranja iz ovdje prikazana primjera s redovima kugli i kocaka (slika 249).

Buryjev se odnos prema stroju može suprotstaviti izrazu Jeana Tinguelyja. Tinguely je oduševljen samim strojem. U isto je vrijeme stroj za njega predmet veličanja i satire te ga upotrebljava da bi ismjehivao neke vidove suvremene umjetnosti. Primjerice, izumio je mehanizme koji su u stanju proizvesti sliku i crteže u stilu apstraktnog ekspresionizma. Međutim, satira nikad nije potpuno odbacivala sam stroj. »S Tinguelyjeva stajališta«, primjećuje Popper, »strojevi

su živa bića, koja ga s jedne strane prestravljuju, dok ga s druge strane hrane divljenjem ili iznenađuju.« Nasuprot skladu Buryjevih djela, Tinguelyjeva se odlikuju nekom simpatičnom upadljivošću (slika 250, *Baluba № 3)* Poneka su zasnovana tako da se samouništavaju, poput glavnog protagonista *Machine Happening* koji umjetnik upriličuje za Museum of Modern Art 1960. godine. Druga dobivaju sposobnost stroja da podnese vrlo brz proces propadanja (slika 251, *Spomenik Kamikaze)*. Njegove naprave gotovo uvijek imaju značenje nekih priviđenja, daleko od mehaničkoga. »Svojim jedinstvenim i nepredvidivim sekvencama i pokretom, Tinguelyjevi strojevi izražavaju zavidnu slobodu. Njihova nas vitalnost, spontanost i lirizam bacaju u ekstatična životna raspoloženja, oslobođena u potpunosti bilo kakvog moralnog opterećenja ili zapreke, truda ili zloće, poimanja pravog ili pogrešnog, lijepog ili ružnog... ruše uspostavljeni red, nadahnjuju nas smislom za anarhiju i lično oslobađanje, što inače ne bi moglo postojati.« (K. G. Hulten u uvodu katalogu izložbe *Two Kinetic Sculptors*: *Nicolas Shöffer i Jean Tinguely* u Jewish Museum, New York, 1966)

Sam Tinguely paradoksalno izjavljuje: »Pokret je jedina statička, konačna i permanentna stvar... Danas se više ne možemo pouzdati u stalne zakone, definirane religije, trajnu arhitekturu ili vječna kraljevstva. Imobilnost ne postoji. Sve je pokret. Sve je statično.« (Iz *Nula 3*, Düsseldorf, 1961, strana 44)

Ako Pol Bury pokazuje kako kinetička umjetnost, neovisno o svojim raznolikim izvorima nije neophod-

no nepomirljiva s nadrealizmom, plodno Tinguelyjevo djelo je sjećanje na spoj kinetičke umjetnosti i dadaizma. On je izravan sljedbenik Marcela Duchampa.

Drukčiji pristup tom tipu umjetnosti nalazimo u djelu Takisa. Za njega stroj nije žarišna točka kreativne aktivnosti, već je to ono što stroj čini vidljivim. I to je motiv obilnog korišćenja magneta u svojim djelima: »Odjednom mu je magnet pružio sasvim nov prostorni govor. On ga je oslobodio sistema konstrukcije po uzoru na arhitekte i inženjere koji, na primjer, ima Gabo. Konstruktivni sistem jedne Takisove skulpture sastoji se od osjetljive mreže elektromagnetske energije, kao kod planetarnog sistema.« (Guy Brett, *Kinetic Art — the language of movement,* London, 1968, str. 28)

U jednom tipičnom Takisovu djelu (slika 252) elektromagnet predstavlja jedan pol energije; on se uključuje i isključuje u izmjeničnom ritmu. Kad je elektromagnet uključen, on privlači pozitivne magnete koji ga okružuju i odbija one negativne. Kad je isključen, pozitivni i negativni magneti privlače se međusobno. Kad god je sprava uključena, svi su, dakle elementi angažirani u neprekidnoj igri. U drugim magnetskim skulpturama, umjetnik upotrebljava igle koje lebde unutar magnetskog polja prkoseći, barem na izgled, svim zakonima gravitacije.

Budući da se Takisove skulpture temelje na energiji, a ne na materijalu, ne predstavljaju naročito formalno značenje. Ako stroj nije uključen, ne pruža nikakva traga nazočnosti koju posjeduje kad je uključen, što nije slučaj kod Buryjevih i Tinguelyjevih djela. S

druge strane, kad je u pogonu, zvukovi koje odašilja podjednako su važni kao i spektakularni element.

U kinetičkoj skulpturi su svjetlost i zvuk često važni dodatni elementi; *Silberroter* (slika 253) Heinza Macka daje jednostavan primjer važnosti svjetla. Kad se unutarnja kružna ploča počne vrtjeti, odražena se svjetlost nabire u valovima i širi izvan svoje površine.

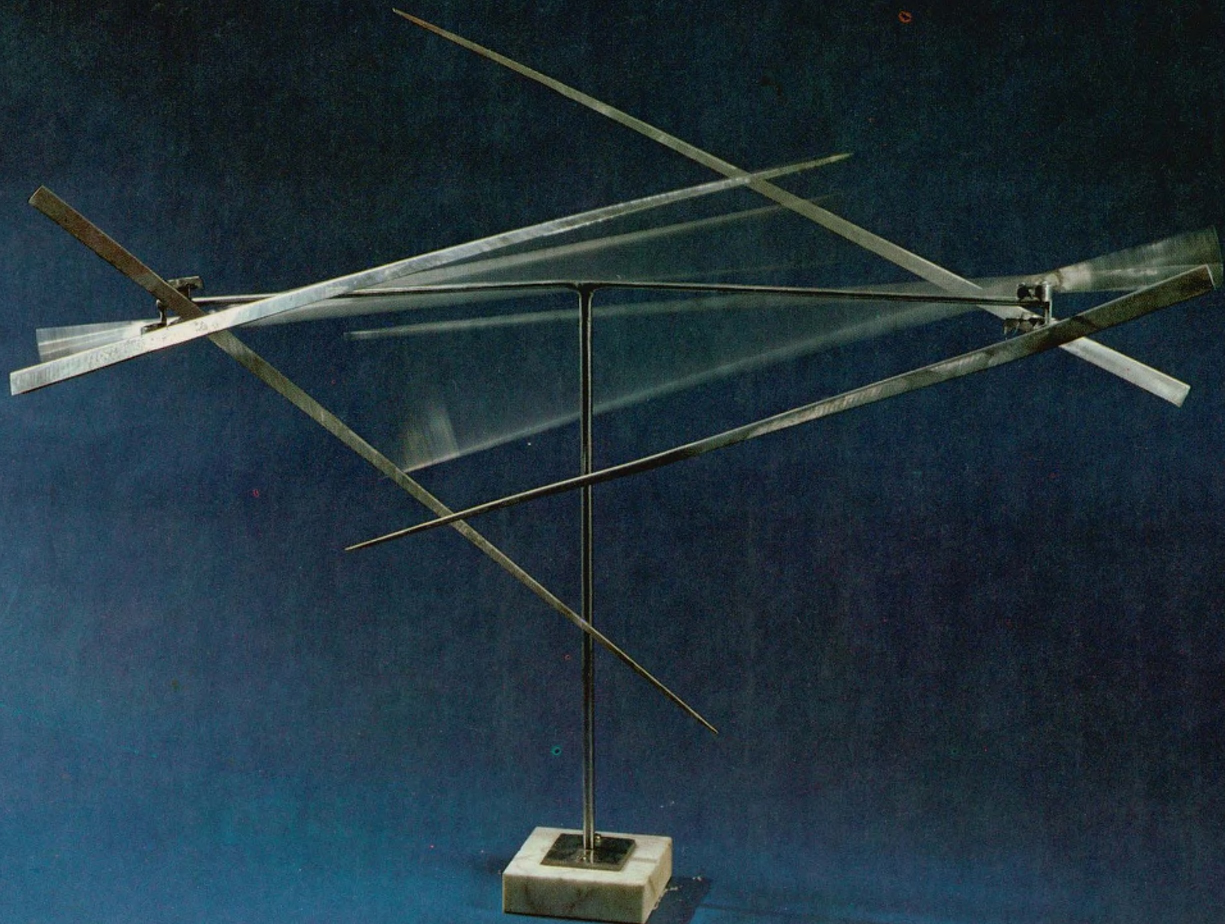
Djela Nicolasa Schöffera su najambicioznija djela ove vrste. Kao i Vasarely, Schöffer je mađarskog porijekla, ali je još od rana djetinjstva živio u Francuskoj. Od 1959. usavršio se na radovima koje je nazvao »prostornodinamičkim« i »svjetlosnodinamičkim« (slika 254). Upotrebljava pokretne metalne strukture kombinirane s refleksijom svjetlosti samih njihovih površina koja se šalje kroz plastični list u boji. Katkad tome pridodaje i glazbenu pratnju. Nerijetko su Schöfferovi zahvati vrlo ambiciozni. Njegov svjetlosnodinamički sonorizirani toranj, što ga je izradio za Bouverie park u Liègeu, 1961. godine, visok je 52 metra. Teatralno značenje Schöfferova djela naglašeno je samim držanjem umjetnika prema djelu. Smatra da je nužni dinamizam njegovih djela rezultanta emotivnog i intuitivnog kaosa iz kojeg prvenstveno ishode, a zapletena dotjeranost njegovih konstrukcija ne isključuje u potpunosti ideju slučajna gibanja i sadrži, prema tome, onaj niz nepredvidivih odnosa koji je inače izvorom uzbuđenja u pravoj drami.

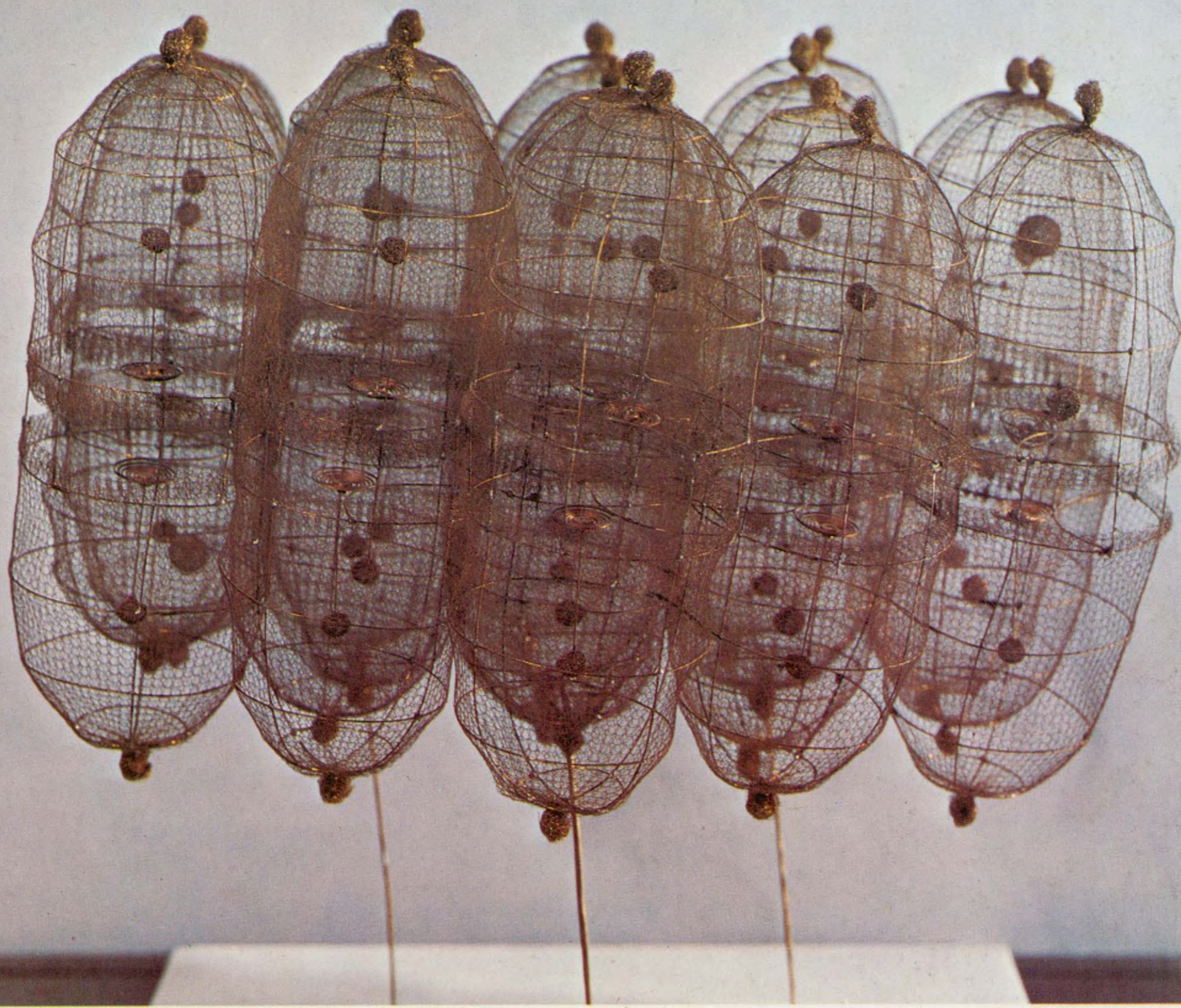
Schöfferove kinetičke konstrukcije odvlače nas sve do granica ambijentalne umjetnosti (*environmental* art) i *happeninga* pokazujući prema tome drugačiji izgled

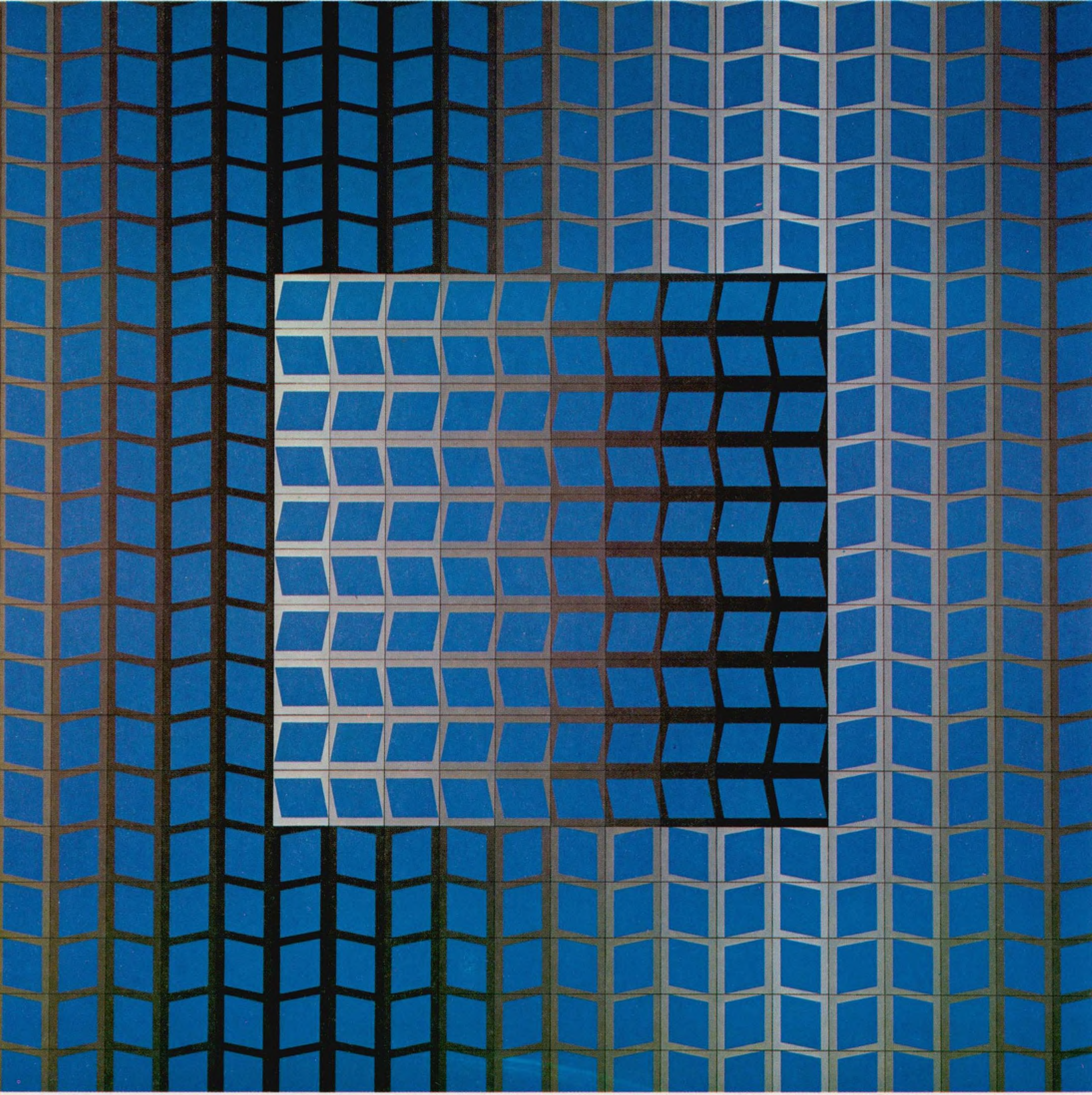
svijeta, naoko zatvorena i specijalizirana optičkom i kinetičkom umjetnošću, kako se čudesno otvara dolazeći u dodir s drugim manifestacijama i djelima suvremene umjetnosti.

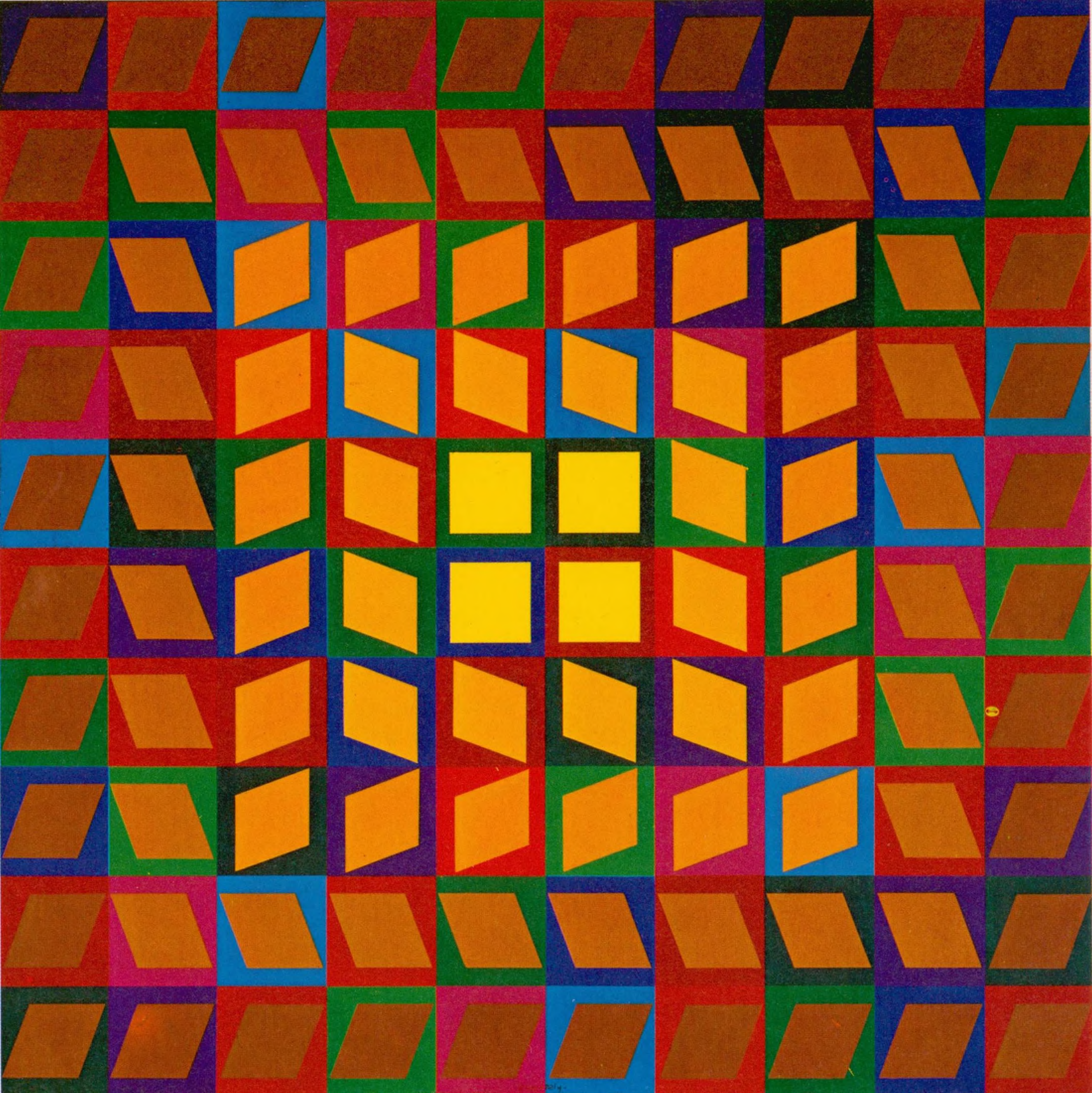


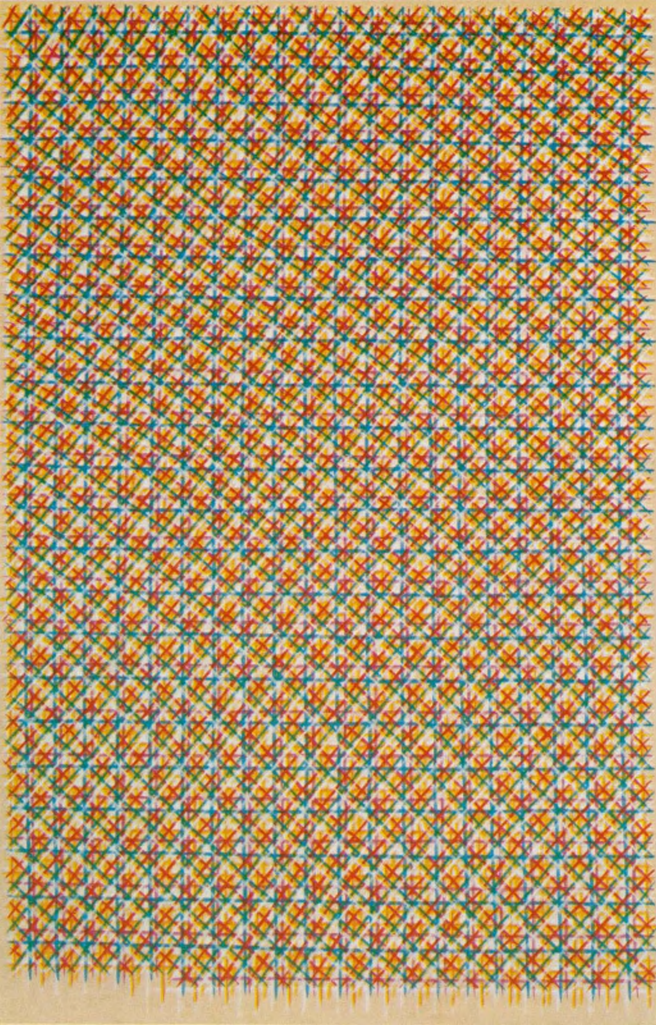


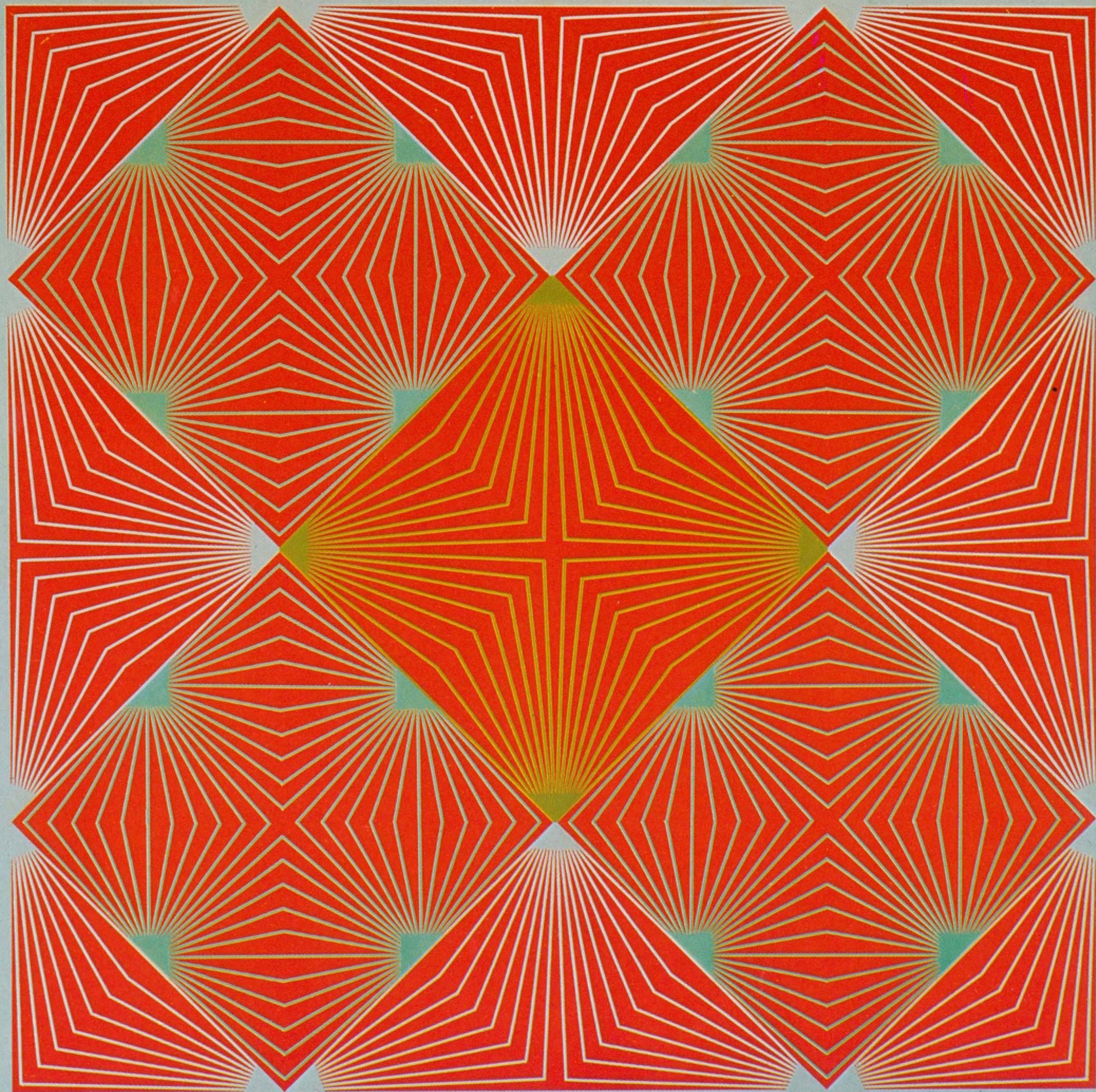


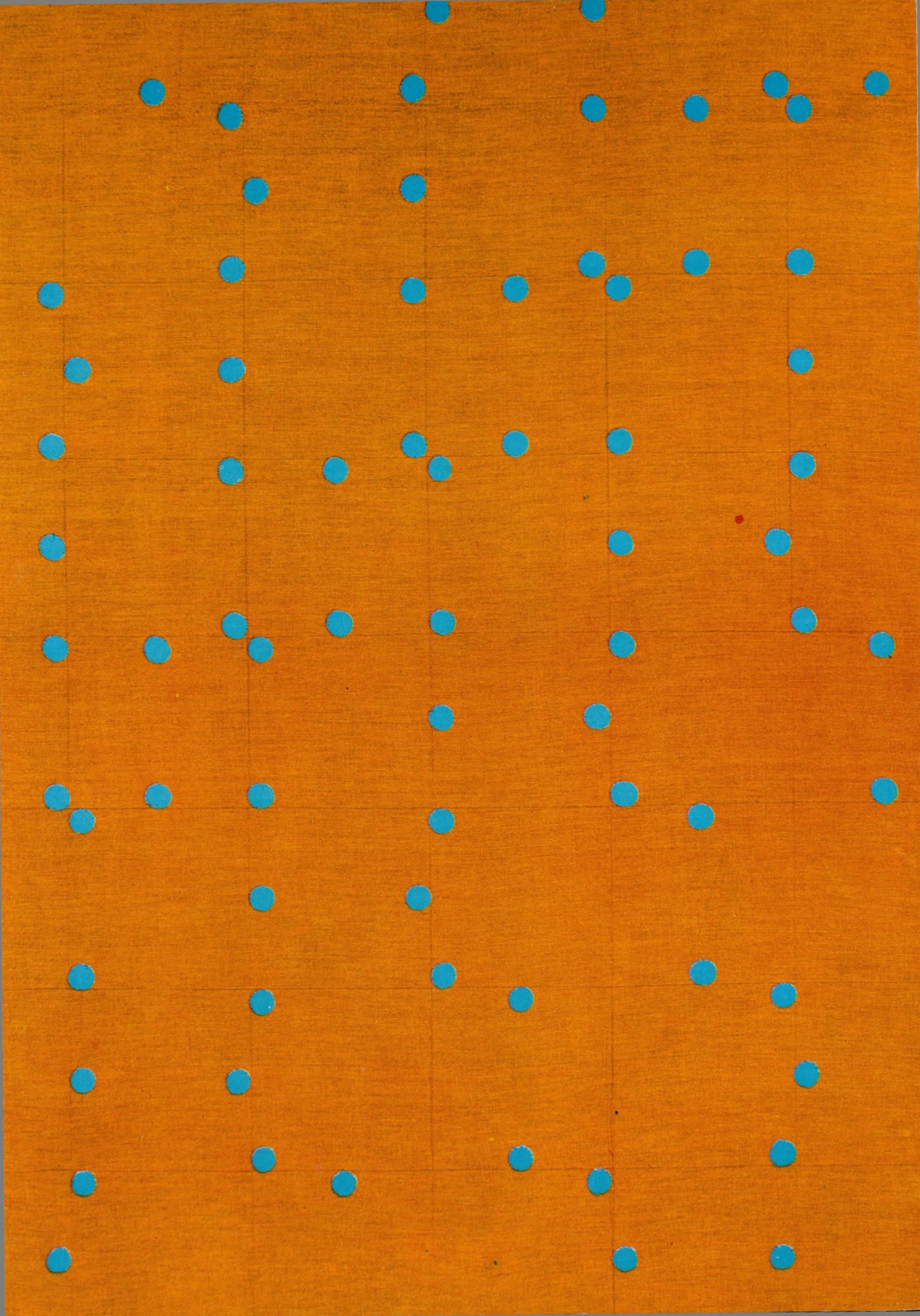


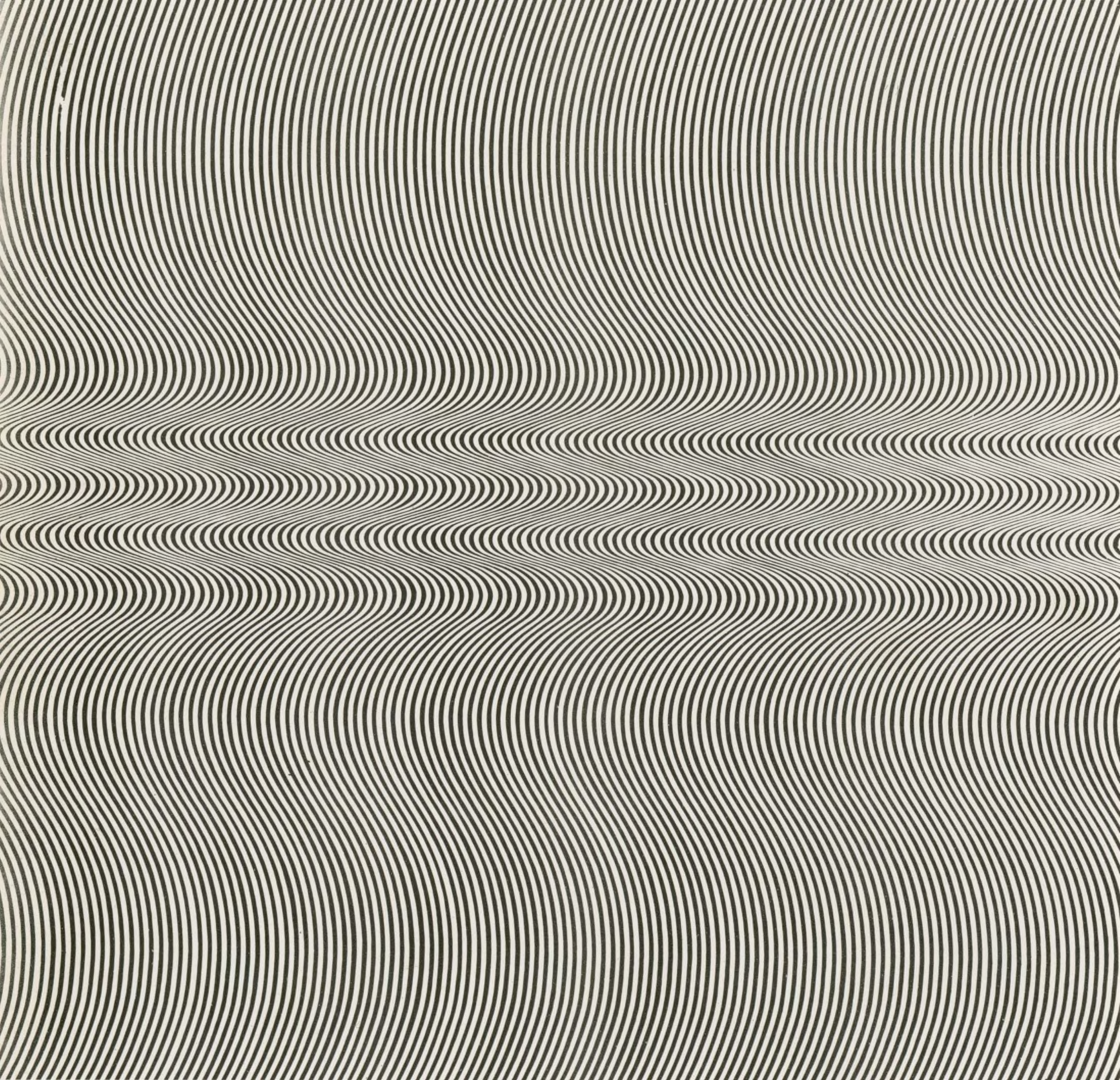


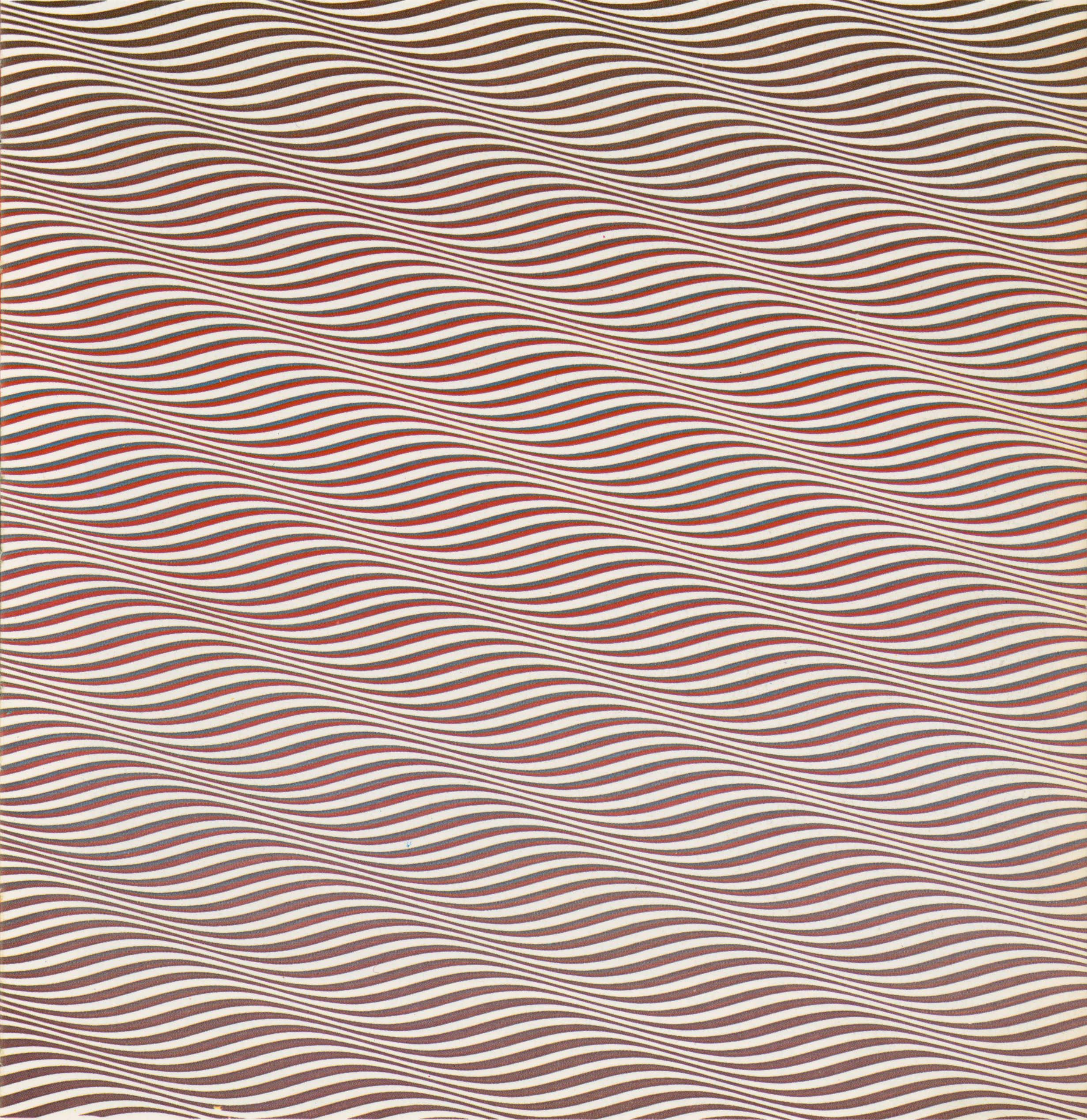


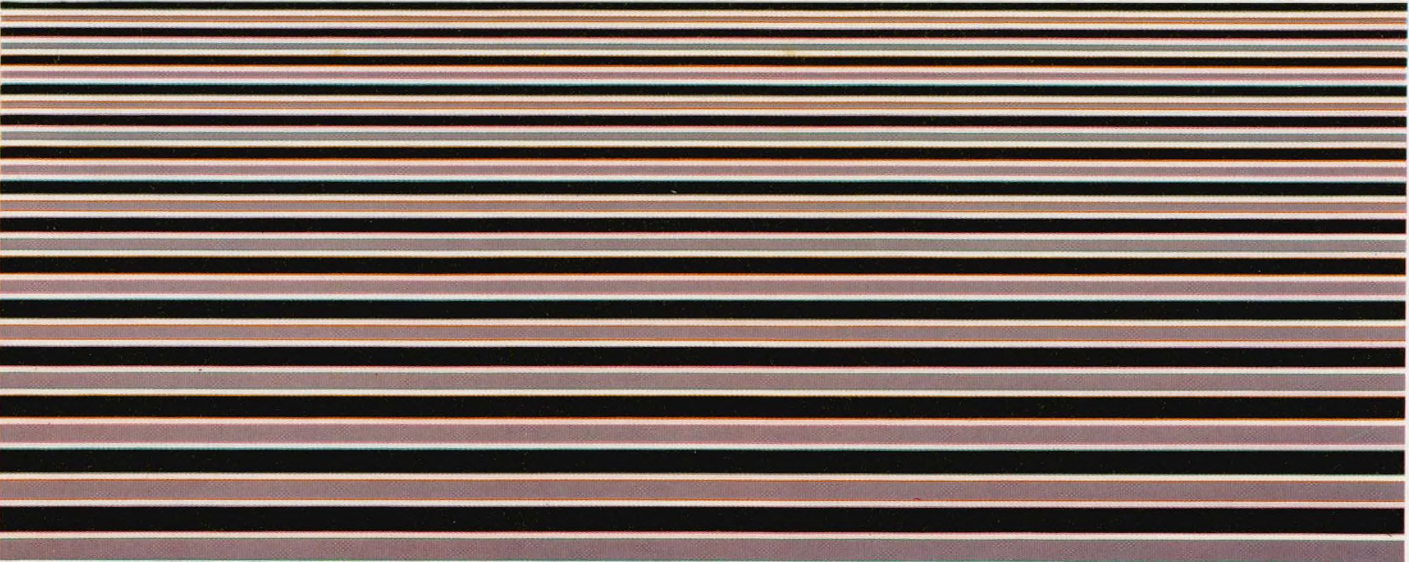


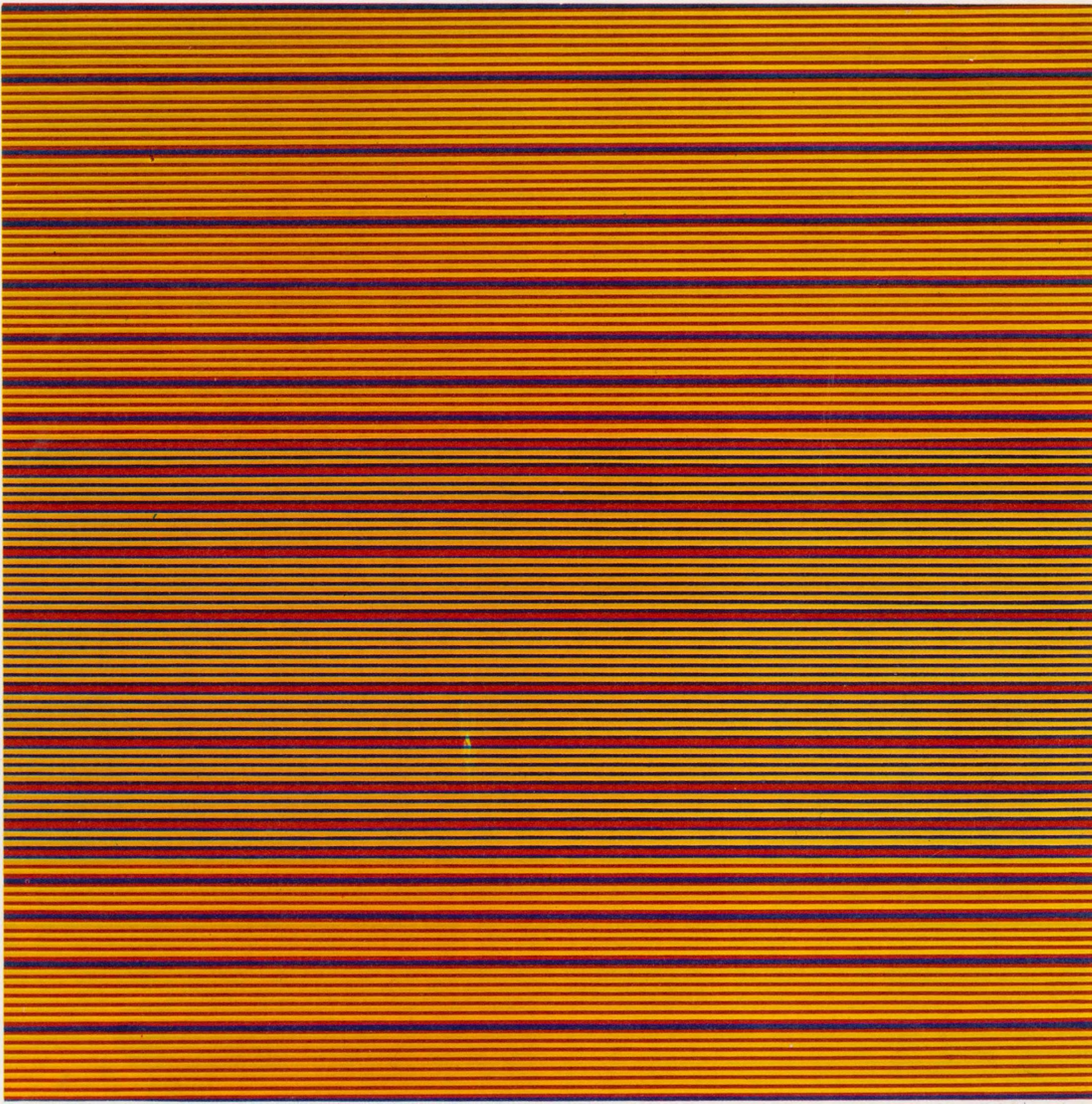


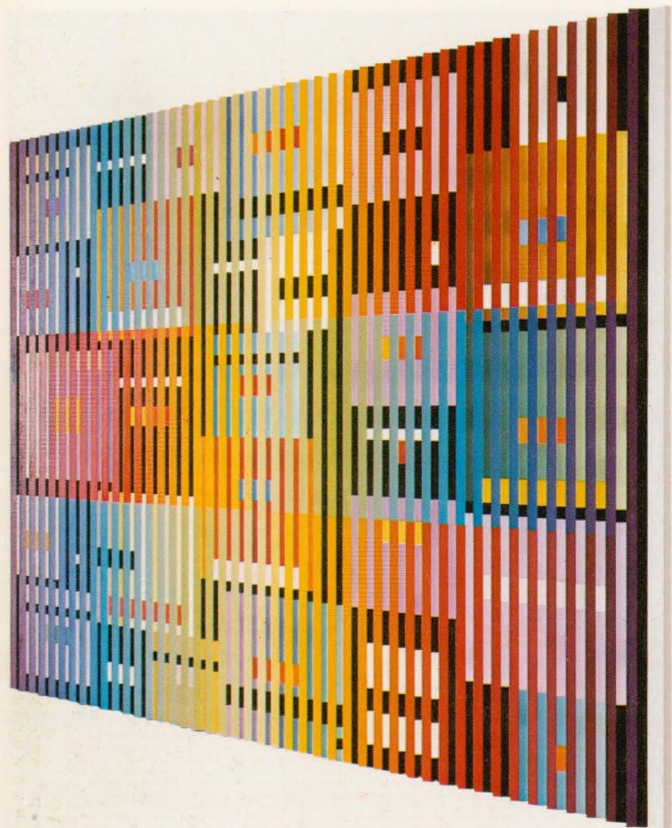




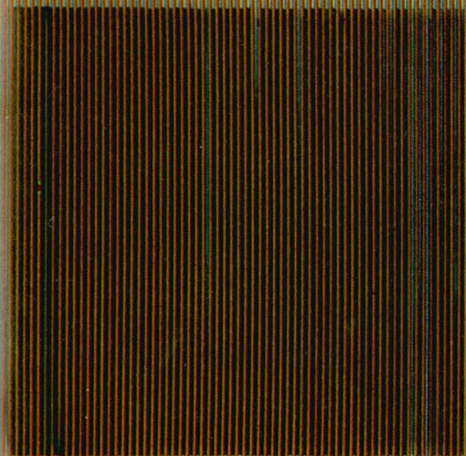
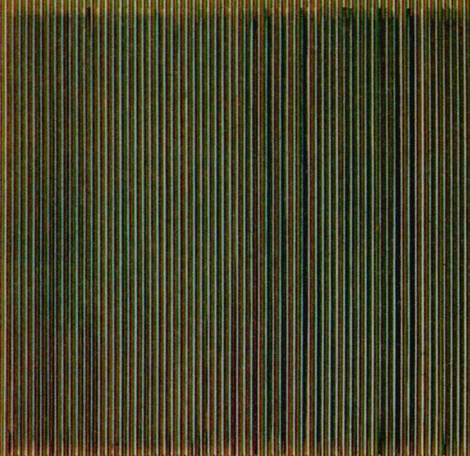
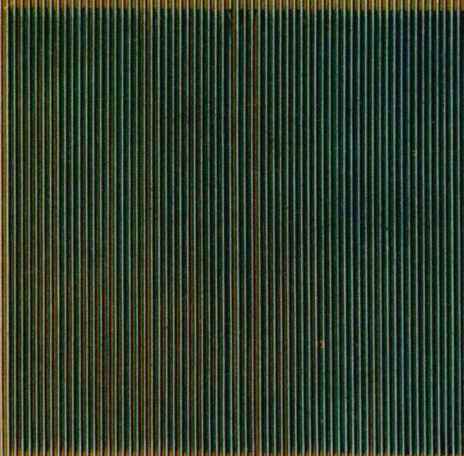
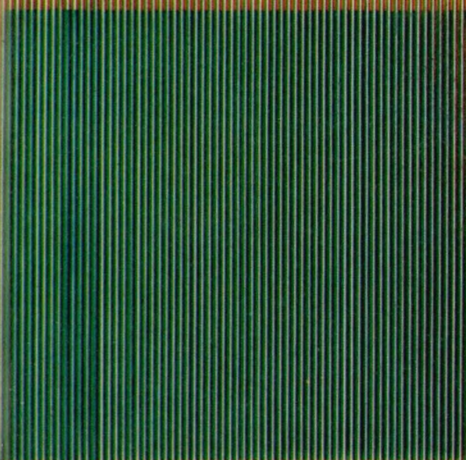
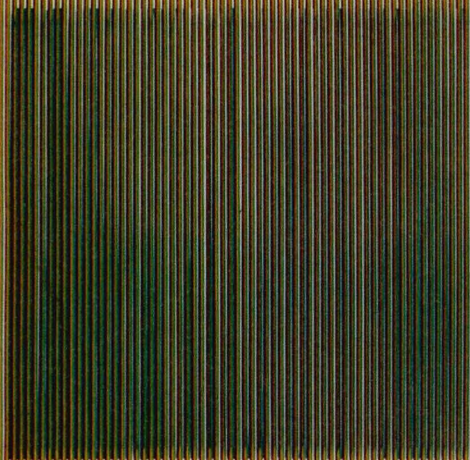
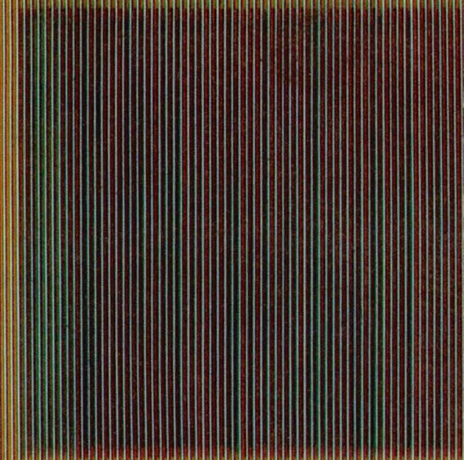


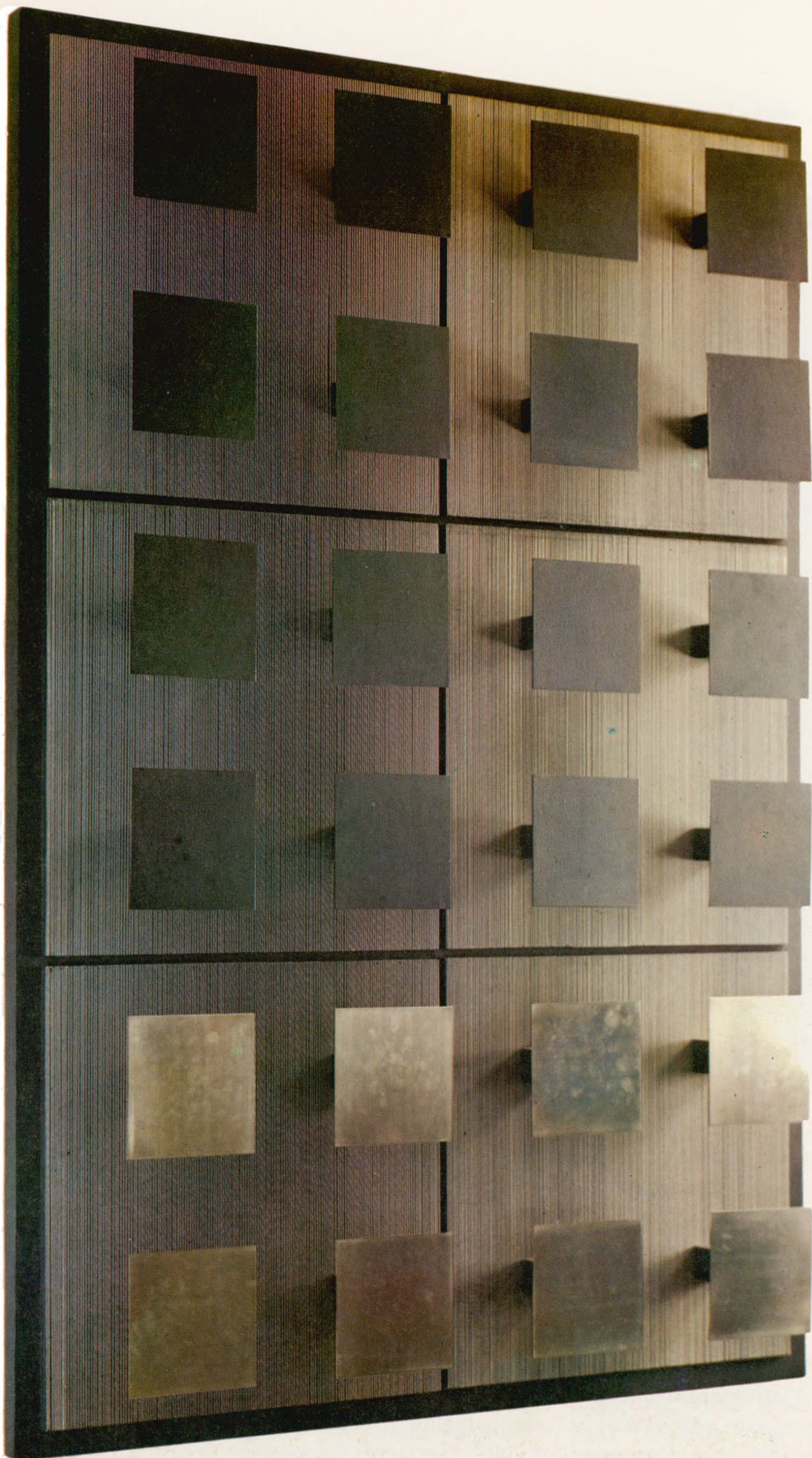


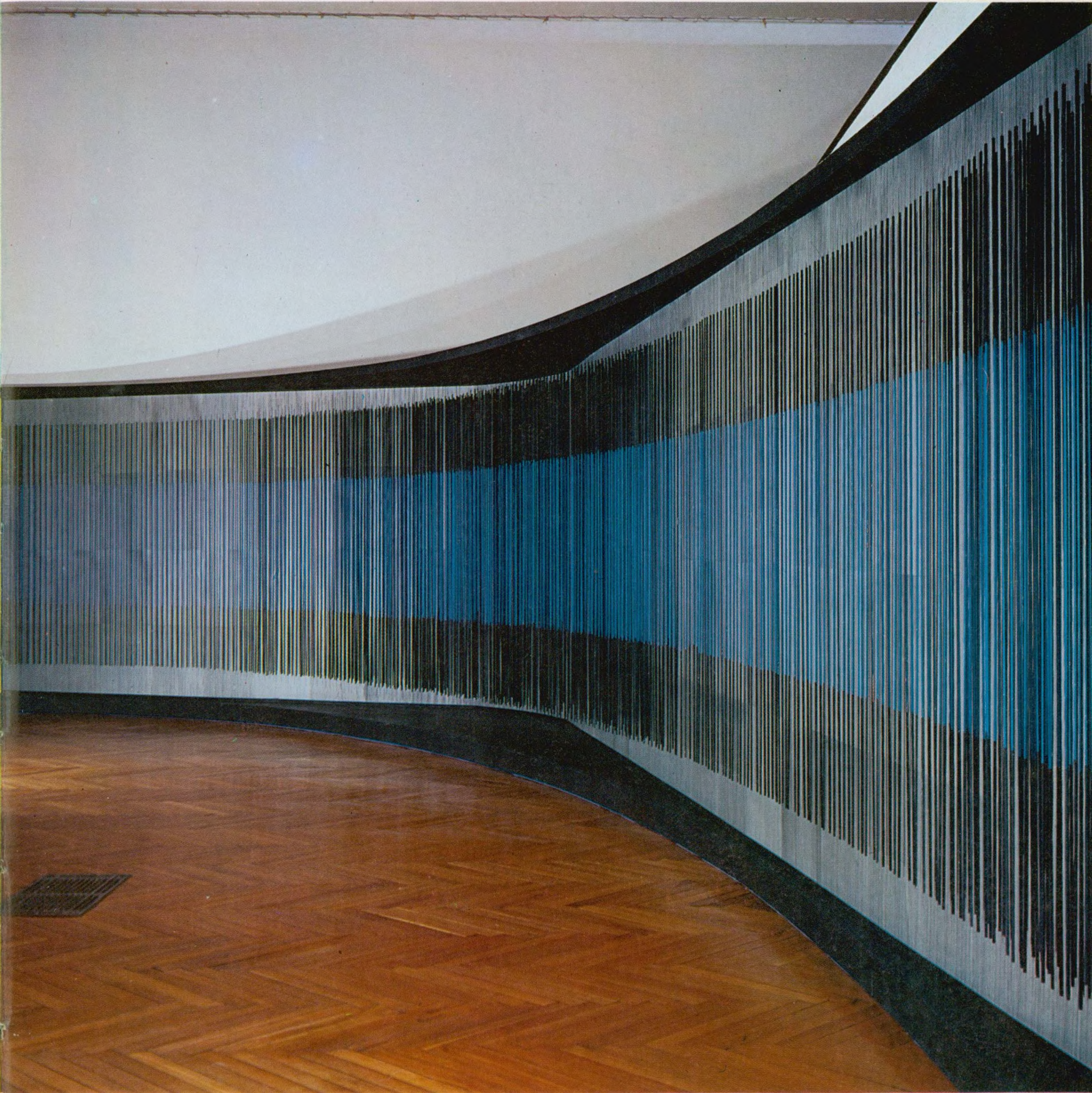




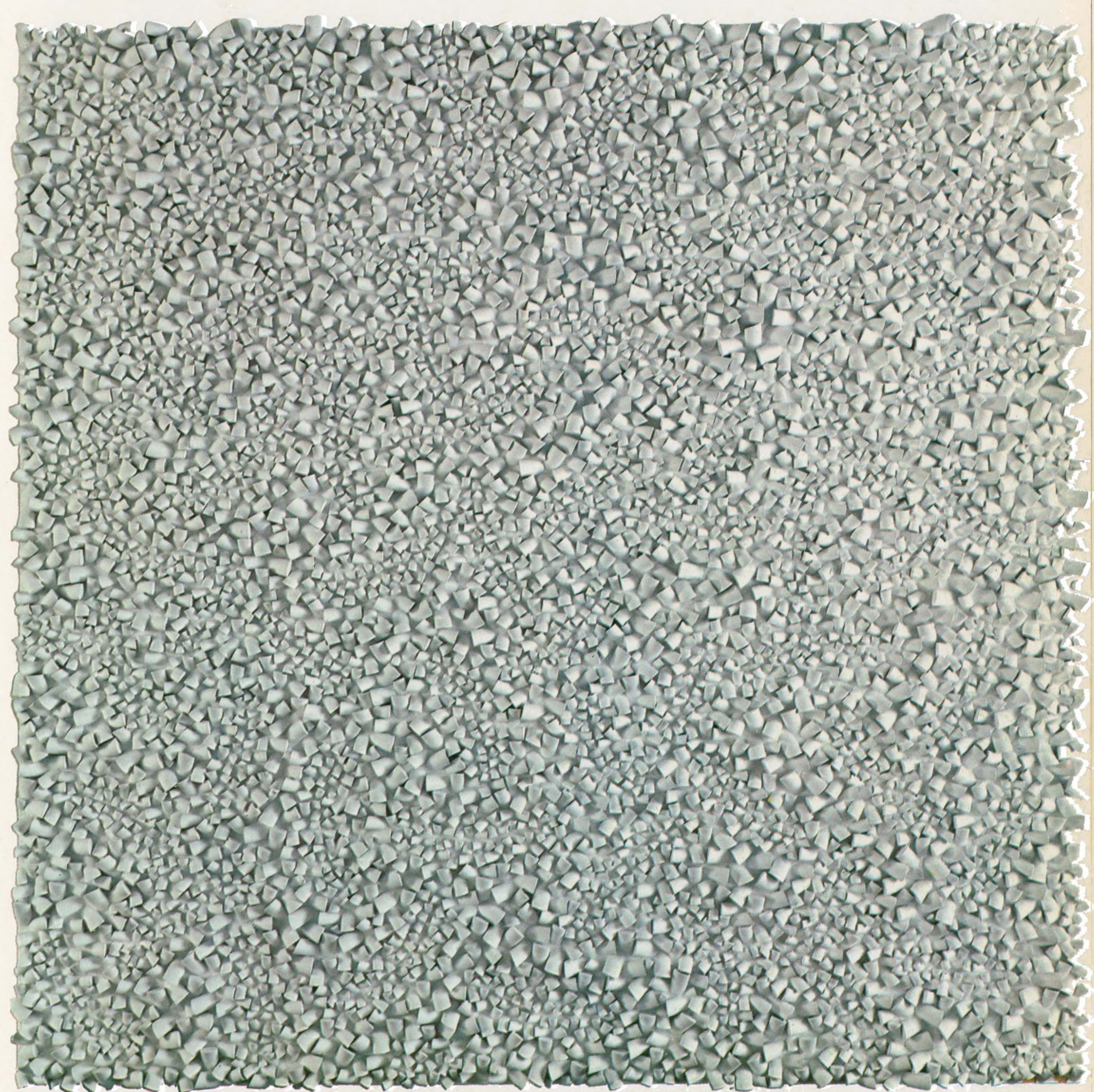


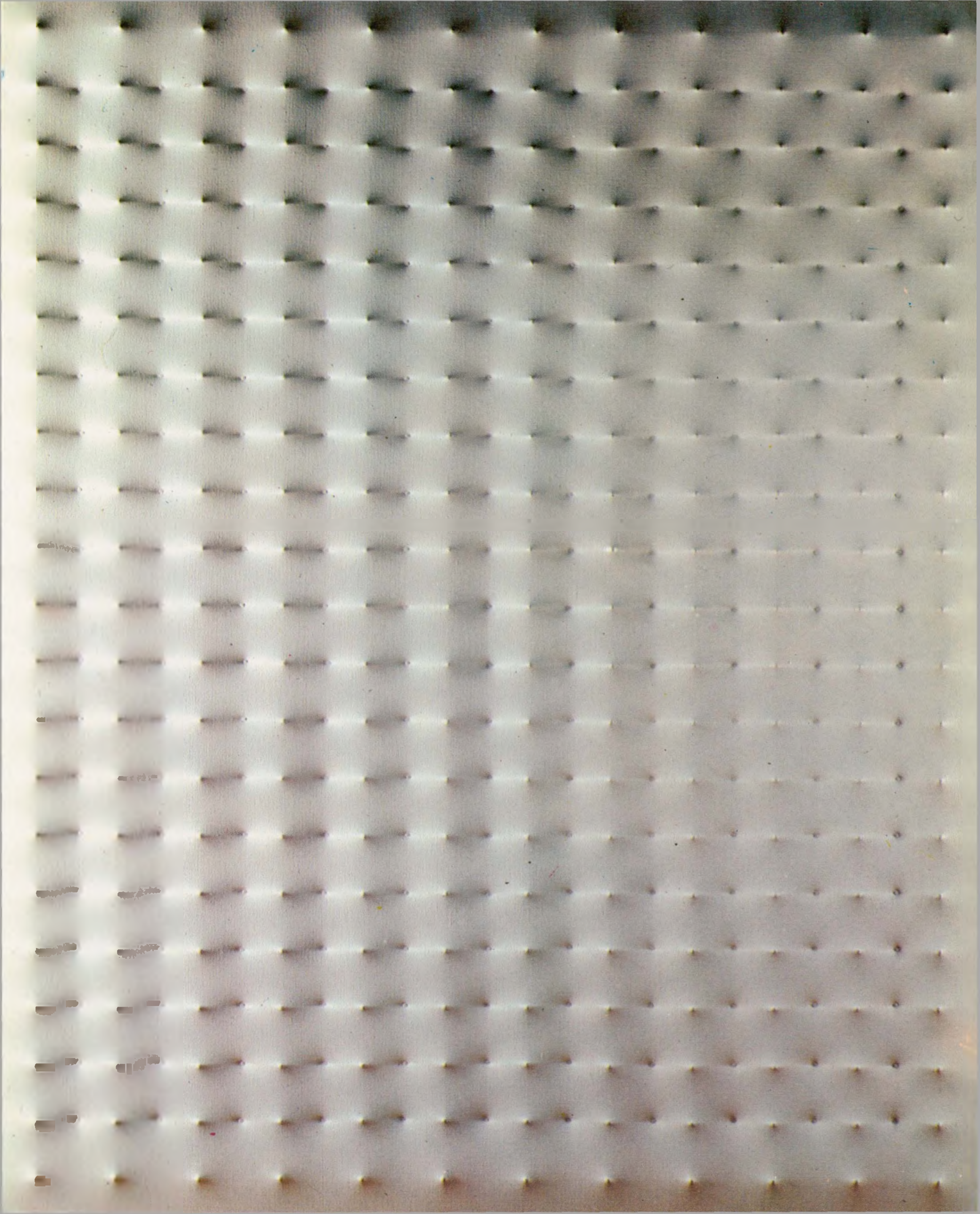











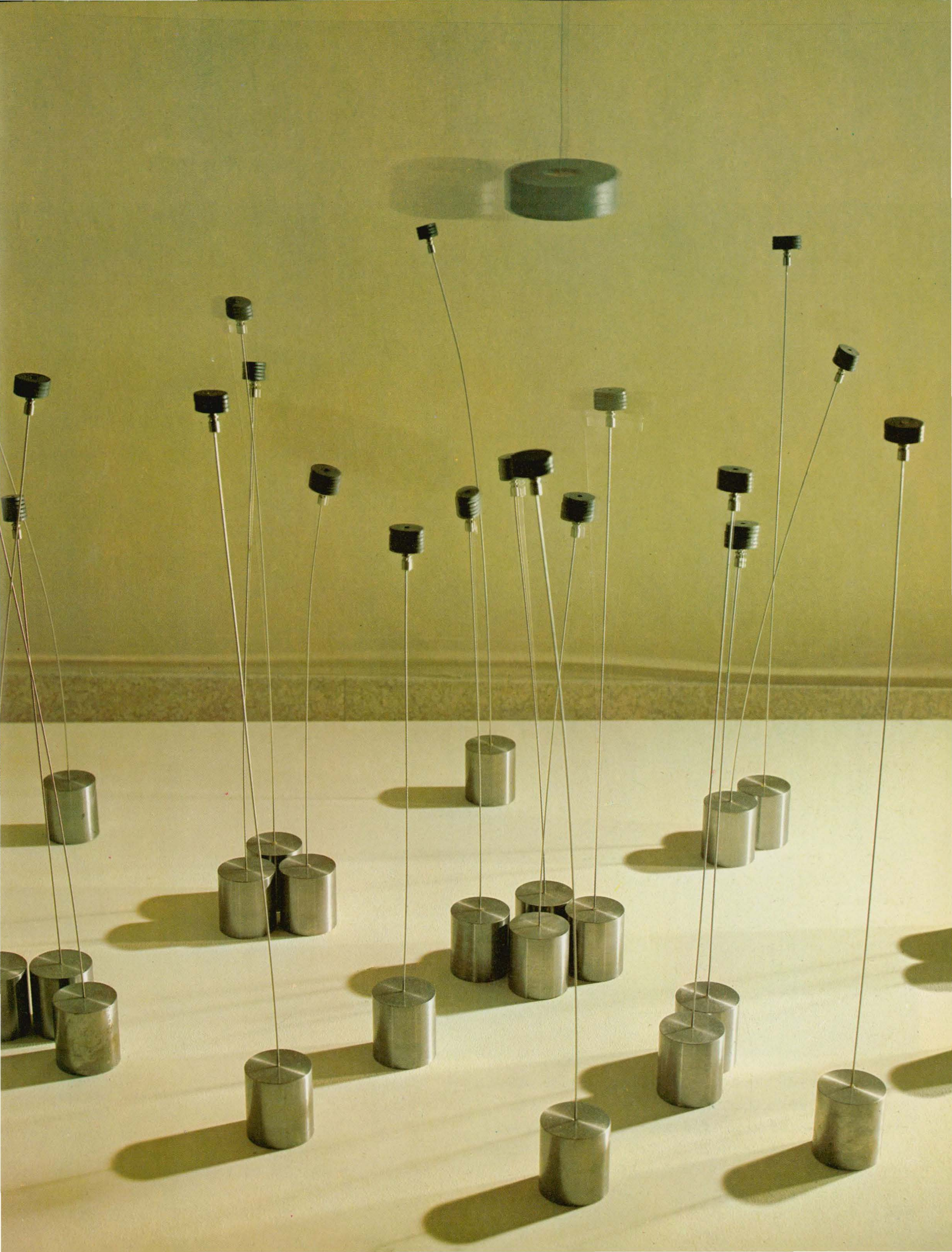


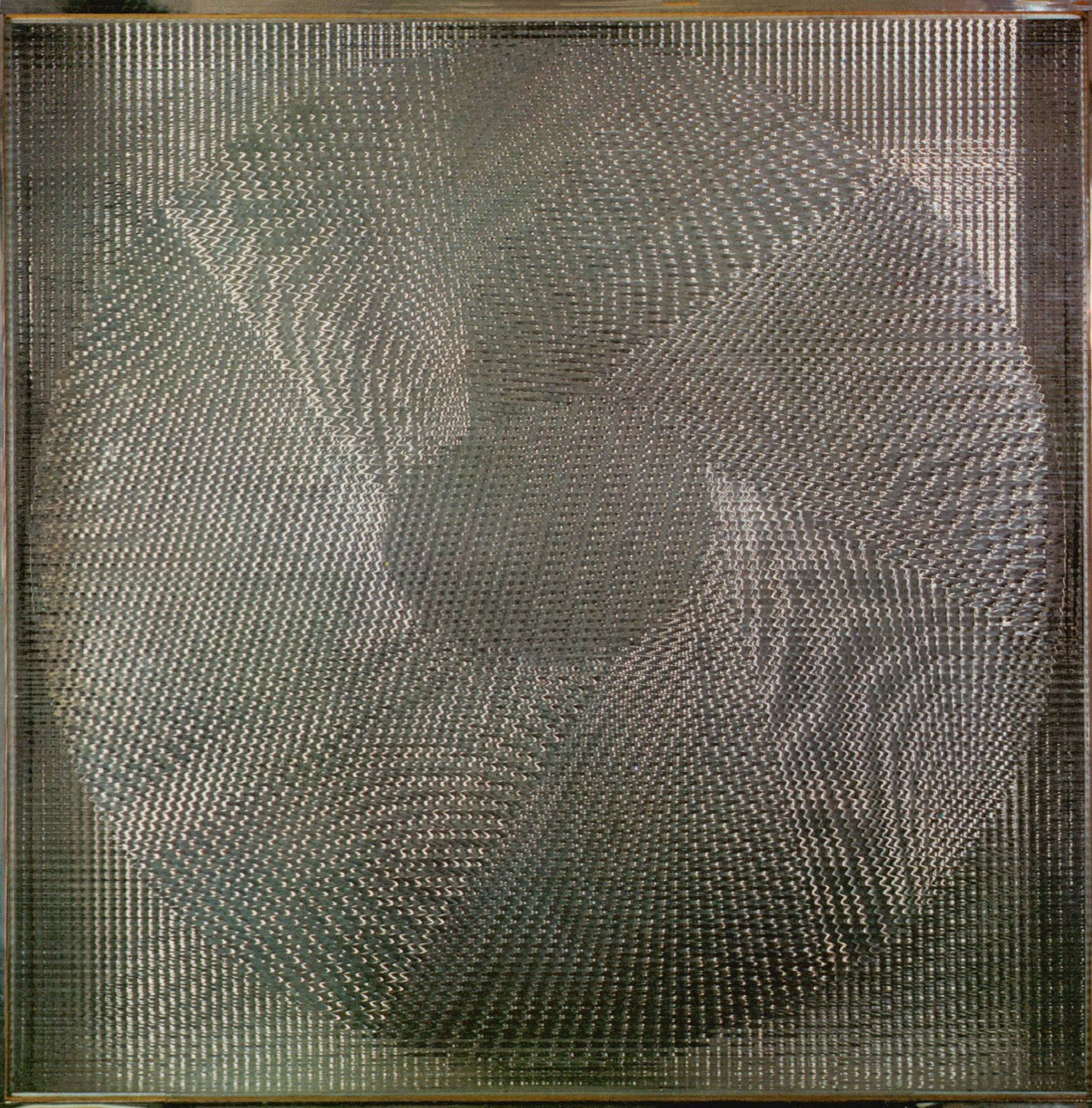




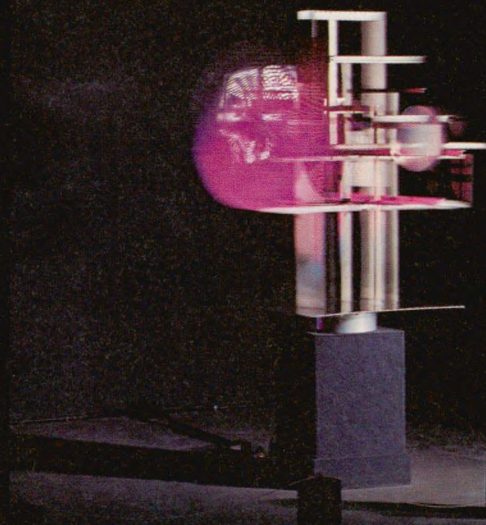












Nova apstrakcija

Umjetnički pokret koji se uobičajeno naziva *Post-Painterly Abstraction* (post-apstraktno slikarstvo) postavlja kritici sedamdesetih godina nezgodne probleme. To je objašnjeno enormnom količinom literature koja se do sada nakupila o jednoj vrsti umjetnosti koja, površno promatrana, ne bi bila podesna za duga verbalna razmatranja.

Prizvuk kritike koja je posvećena djelima glavnih predstavnika grupe ne može biti bolje ilustriran negoli citatom iz eseja Michaela Frieda *Three American Painters,* izdanom 1965. Tri slikara o kojima je riječ su Kenneth Noland, Jules Olitski i Frank Stella, a ovdje iznesene opaske u Friedovu smislu općeniti su komentar o raspoloženju slikara i kritike: »Dok se moderno slikarstvo sve više udaljavalo od problema društva u kojem se privremeno razvijalo, njegova se dijalektika sve više inspirirala zbitošću strukture i višeznačjem moralna iskustva, to jest, samim životom, doduše, proživljavanim kroz manjinu: u stanju neprolazne moralne i intelektualne živosti. Formalan kritičar modernog slikarstva obavlja, dakle, i kritiku na moralnoj razini: ne samo zato što je umjetnost u suštini kritika života, nego i jer je moderno slikarstvo barem kritika u vlastitim granicama. Zato se kritičar, koji dijeli temeljne premise modernog slikarstva, nalazi pred zadatkom da odigra ulogu dosta blisku i dovoljno važnu ulozi samih slika.« (Michael Fried, *Three American Painters*, Cambridge, 1965, strana 9—10)

Vidjet ćemo da Fried, ne samo što zahtijeva za stanovit tip moderne umjetnosti moralnu autonomiju,

osim one fizičke, nego i kritičara smatra vrstom slikarskog suradnika, premda u isto vrijeme dodaje kako bi se to moglo smatrati »nedopustivo arogantnom zamisli« njegove funkcije.

Uistinu mi se čini da je kritika težila za tim da zasjeni, umjesto da rasvijetli neke važne aspekte post-apstrakcije. Jedan od takvih jest pitanje precizna uspostavljanja njegovih izvora. Oni koji su s najvećim entuzijazmom podržavali Morrisa Louisa, Nolanda i Stellu, htjeli su ih smatrati pod svaku cijenu izravnim nasljednicima i pravim baštinicima apstraktnog ekspresionizma, protagonistima druge, bitnije faze američke umjetnosti, koja daleko nadmašuje evropske protivnike i, u stvari, ništa ne duguje onome što se zbivalo u Evropi nakon 1940, iako manje ili više oholo ispovijedaju da su fundamentalni nasljednici kubističkog prostora-površine. Premda je tvrdnja da *Post-Painterly Abstraction* predstavlja stil rođen u Americi, donekle istinita, njezine su derivacije dosta složene, a realna kvaliteta ove vrste slikarstva postaje utoliko diskutabilnijom koliko su njezini podržavatelji bili manje skloni to ustvrditi.

Friedov esej, koji je najvažniji, a također i najstroži manifest objavljen u obranu slikara ove grupe, nastoji izvesti njihovo djelo, prvenstveno, iz *dripping* slikarija (kapanje) koje je radio Jackson Pollock u razdoblju između 1947. i 1950. godine, te na drugom mjestu, ali ne tako eksplicitno, iz djela Barnetta Newmana. On, također, primjećuje — što je, uostalom, neoboriva historijska istina — utjecaj djela Helen Frankenthaler

na Morrisa Louisa i Nolanda, kada su 1953. godine posjetili njezin atelje.

Pa ipak, ne nalazimo ni traga diskusiji o problemima koji se čine usko povezanima s ovim pitanjem. Na prvom mjestu odnos između figurativne i apstraktne umjetnosti u Americi šezdesetih godina; drugo, utjecaj nekih apstraktnih slikara geometrijske apstrakcije, kao Josef Albersa i Ellswortha Kellyja, na pokušaje post-apstraktnih slikara.

U takvim okolnostima figurativna umjetnost može značiti samo pop-art, a ako to Fried ne želi dopustiti, znači da pop-art smatra, ne samo lišenim svake vrijednosti nego, prema njegovim riječima, »upravo nemoralnim«: slobodnom degradacijom onoga što bi umjetnost trebalo da bude. Ovo su mišljenje uglavnom podijelili najveći američki kritičari koji su teškom mukom sklapali savez, ne samo s pop-artom, nego i njegovim odrazom kod publike. Posebice su oni koji su držali stranu apstraktnom ekspresionizmu nastojali smatrati reakciju pop-arta kao ciničku izdaju svega što je američka umjetnost ostvarila četrdesetih i pedesetih godina.

U tom je smislu *Post-Painterly Abstraction* konzervativan stil, prije negoli radikalan. No to nas ne treba odvesti do tvrdnje da se on razvio u izravnoj opoziciji s pop-artom. Naprotiv, ta je nova verzija apstrakcije započela nadirati u američkoj umjetnosti sredinom pedesetih godina, te je s kronološkog stajališta, dostigla očiglednu zrelost nešto prije pop-arta.

Točni termini koje biraju kritičari umjetnosti, kada

je riječ o umjetnicima kao što su Louis, Noland i Stella u godinama poslije 1960, odražavaju ipak jasnu averziju u odnosu na alternativno iskustvo, tj. na pop-art.

Značenje Albersa, i u nešto manjoj mjeri Kellyja, upada u oči kad promatramo njihova djela. Josef Albers, nakon razdoblja poduke u Bauhausu, emigrira u Ameriku početkom tridesetih godina i dolazi u Black Mountain College. Nakon prve ekspresionističke faze, koju možemo proučavati na temelju preživjelih drvoreza, njegovo je djelo prožeto logično eksperimentalističkim duhom Bauhausa, što se pojavljuje i u djelu Moholy-Nagyja. U američkom razdoblju, Albers posebno studira boju i njezinu uporabu. Godine 1949. napisao je: »Slikar radi bojom ili unutar boje. Neki je smatraju popratnim dijelom forme, ali njoj podređenim. Za druge je, međutim, i to u sve jačoj mjeri boja najvažnije sredstvo izraza jednog slikarskog govora. Tu boja postiže svoju autonomiju. Moje slikarstvo predstavlja drugu tendenciju. Naročito me zanima psihički efekt, estetsko iskustvo koje priziva međusobno djelovanje suprotnih boja.« (Citat iz eseja *Josef Albers* Eugena Gomringera, New York, 1968, str. 104)

Ova neobično važna izjava ne samo za Albersovu umjetnost, nego i bojene pruge Louisa i Nolanda bila je napisana prije nego je Albers započeo seriju nazvanu *Homage to the Square* (Počast kvadratu) koja ga je učinila glasovitim. Ovakve slike, prividno jednostavnog formata, predstavljaju dopadljivu fuziju američkih i evropskih tematika. One su evropske jer umjetnik

njima koncentrira najkvalitetnije iz vlastita iskustva Bauhausa. Kvadrati, na primjer, respektiraju u proporcijama preciznu matematičku formulu — slike su organizirane prema horizontalnoj i vertikalnoj raspodjeli, koja se u svakom slučaju sastoji od deset cjelina. Optičke značajke boje, slobodno pronađene, pozivaju se na eksperimentiranja optičkim iluzijama, izvedenim u okviru Bauhausa i postaju, dakle, izravno ovisnima o evropskom op-artu poslijeratnog razdoblja. Albers bira boje tako da se vide razdijeljeni planovi od plohe na kojoj su naslikani kako lebde slobodno u prostoru (slike 255 i 256).

Neevropsko značenje ovih slika daje im njihova simetričnost i odbijanje da se iznevjeri traženje boje pune efikasnosti, pribjegavajući tradicionalnim kompozicijskim tehnikama. S tim u vezi moramo usporediti, u relevantnu odnosu, Albersa i Rothka. Obojeni Rothkovi pravokutnici, centrirani u slici, lebde iznad površine poput ovih Albersovih, premda je korišteni postupak, da bi se postigao podjednak učinak, različit u ova dva slučaja.

Ako radovi Ellswortha Kellyja izgledaju malo izolirani od umjetničkog svijeta New Yorka, to možda treba tumačiti karakterom oblikovanja i umjetnikova razvoja. Studirao je slikarstvo u Parizu, zajedno s »G. I. Billom« i nije se vraćao u Ameriku sve do pedesetih godina, kad je već bio usvojio iskustvo evropskog konstruktivizma. Potresen dimenzijama i moći apstraktno-ekspresionističkih djela, on je ponovno dimenzionirao skalu plošnih, čistih slika, koje je

naslijedio od konstruktivista da bi je prilagodio novoj modi (slika 257). No, to se podešavanje najviše koncentrira na boju. Kako je primijetio Lawrence Alloway: »Slikarsko vladanje bojom stoji u središtu njegovih djela. To nije boja u smislu prozirnosti, varijacija, svjetla i sjena, nego čvrsta boja. On ne provjerava njezinu gradaciju, nego točnu registraciju unutarnje gustoće i vanjskih kontura.« (Lawrence Alloway — Katalog američkog paviljona na Bijenalu u Veneciji, 1966)

Usporedimo li Kellyjevo s Albersovim djelom, primijetit ćemo da prvi ne upotrebljava efekte koji se mogu definirati »optičkim«, barem ne u smislu u kome se taj pridjev obično koristi kad je riječ o slikarstvu. No, ipak boja nameće korekcije našem oku. Koncepcija koju svatko formira o različitim zonama na koje je platno podijeljeno ovisi jednako o reakciji na boje koliko i o vrednovanju njihova širenja i forme.

Dosta je zanimljivo da je sličnost između Albersa, Kellyja i Morrisa Louisa manja od one koju dvojica posljednjih imaju s Nolandom i Stellom. U Louisovu slikarstvu najbolje se mogu spoznati slobodne i prisne veze koje spajaju novu apstrakciju i apstraktni ekspresionizam. Louis nam daje savršen primjer onog što se u suvremenoj američkoj umjetnosti naziva fenomenom *break-trough* (prijeći preko). Da bismo bolje razumjeli *break-trough* je proces kroz koji umjetnik slijedivši stanovitu razvojnu liniju naglo napušta svaku postepenost i neočekivano skače ne samo u sasvim različito ostvarenje, nego i u stil koji jasnije i

oštrije odražava istinitosti njegove psihe. Prije 1954. godine, usprkos svojoj nadarenosti, Louis je malo napravio. Poslije 1954. postepeno postaje slikarom velikog značenja. Louis, koji je živio i radio u Washingtonu, obavio je 1953. jednu posjetu u New Yorku, koja je odlučujući događaj u njegovoj karijeri. Pratio ga je Kenneth Noland, jedan od njegovih prijatelja, a među ljudima koji su se sreli bio je i kritičar Clement Greenberg, koji ih je odveo u atelje Helen Frankenthaler.

Za Louisa je djelo Frankenthalerove bilo pravo otkriće, ali sasvim posebnog tipa. Nije ga impresionirao sadržaj njezina djela koliko neki aspekti njezine tehnike, posebno običaj da upotrebljava rastopljeno slikanje na platno koje se razlijeva u mrlje, poput akvarela na bugačici. Greenberg tumači: »Temeljno otkriće koje su mu pružili Pollock i Frankenthalerova usmjereno je više na izradbu djela negoli na bilo što drugo. Što se više boja identificira sa svojom podlogom, više se oslobađa uplitanja opipljivih asocijacija.« (Clement Greenberg, *Art International,* svez. IV, 5. svibnja 1960, str. 26-29)

Louisovo usvajanje novih serija tehnike bitno se odrazilo na njegovu umjetnost. U prvom redu, slika postaje impersonalnijom, premda zadržava slikarski karakter. Boju je nanosio prolijevajući je horizontalno na platno ili razmazujući običnim valjkom. Tu nema mjesta bravuroznim potezima kistom kao u apstraktnom ekspresionizmu, na primjer kod de Kooninga. Iako bi ta tehnika »bojenja« mogla proizvesti čak

iluziju umjetničke kvalitete, ipak ostaje samo iluzijom.

Istodobno, boja više nije na platnu, nego ulazi u samu njegovu strukturu i to nastupa onda kada Louis prestaje upotrebljavati platna natopljena bojom i usvaja vatu na platnu bez apreture. Tako slikar, a i sam gledalac može vidjeti djelo u novom ruhu kao homogen predmet, neovisan dodatak jednog svijeta predmeta.

Na trećem mjestu, a to vrijedi za sva prva i slobodnija iskustva Louisova, prostiranje u mrljama daje konture koje nisu risane, a različita lijepljenja boje obrazuju, također, jedan obris u unutrašnjosti konture, ako je to ono što umjetnik želi postići (*While*, 1959, slika 258).

Kad je jednom ostvario prvi *break-trough*, Louis je, poput mnogih suvremenih umjetnika, radije radio na serijama ili grupama usko vezanih djela. Nakon *Veils* (Koprene) slijede *Unfurleds* (*Tumačena platna: Alpha-Pi*, 1961, slika 259), a zatim serije koje jednostavno predstavljaju prugu u bojama. (№ *180*, 1961, slika 260) Njegovo djelo postaje ozbiljnije, rigoroznije i kontrolirano. Moguće je *Koprenama* i *Tumačenim platnima* pripisati mistično ili transcedentalno značenje ili ih, pak, smatrati »meditacijskim predmetima«, no pruge odbacuju svaki pokušaj interpretacije u tom smislu.

Djelo Kennetha Nolanda obično smatramo usko vezanim s djelom Morrisa Louisa, jednostavno zato jer dvojica umjetnika, ne samo što su bili prijatelji nego su i dijelili važna razdoblja svoje umjetničke formacije. Pa ipak, prije no što proučavamo Nolandovo djelo,

imamo dobar razlog da uvažimo djelo Julesa Olitskog. Olitskijeva sklonost k velima tankoćutne boje izvršila je na Nolandove prve radove znatan utjecaj, kao što su Nolandove pruge nadahnule sukcesivne Louisove radove.

Olitskijevi crteži izazvali su nekako ekstravagantne usporedbe. Fried ga, na primjer, uspoređuje s Van Eyckom: »Zanemarujući trenutačno očigledne razlike dvojice umjetnika, Van Eyckove i Olitskijeve slike imaju zajednički stil slikarske organizacije, koji u očima gledaoca ne predstavlja odmah zamjetljivu cjelinu.« Može nam se učiniti da kritičar očajnički pokušava opravdati jednu osobnu sklonost a, u stvari je Olitskijeva uvjerljiva karakteristika, razlika u senzibilitetu koja se vidi u njegovoj umjetnosti i umjetnosti onih s kojima se uglavnom vezao. Razliku možemo sažeti, ako kažemo da su motivi njegova neuspjeha različiti: sentimentalan je u stvarima u kojima drugi izgledaju neosjetljivima (slika 262). Olitskijevo kulturno zaleđe — kao Elsworth Kelly, proveo je nekoliko godina svog obrazovanja u Parizu — može nam dati poneko razjašnjenje u tom smislu. Razilaženje između njegovog i djela Morrisa Louisa nalik je oprečnosti djela Franka Klinea i Soulagesa.

Njegovo poštovanje osjećaja zavređuje pažnju u Olitskijevu djelu, bez obzira na temeljnu nesigurnost i nedostatak ravnoteže. Ta se emocionalnost odlučno suprotstavlja cinizmu pop-arta i skolastičkoj ravnodušnosti mnogih kasnijih umjetničkih manifestacija.

Kenneth Noland, prijateljstvom vezan uz Louisa od

1952. godine te ga prati u New York naredne godine, svoj je umjetnički identitet mnogo sporije uspostavio. Prvi njegovi radovi datiraju od 1958—59. Budući je tijekom prve polovine pedesetih godina duboko podlegao Louisovu utjecaju, vrijedi truda zadržati se na tome da nabrojimo neke temeljne razlike između dvojice umjetnika, tendenciju Nolandovu, na primjer, da na velikom dijelu platna ništa ne naslika i njegovu, u ono vrijeme omiljenu, savršeno centriranu sliku, često kružna oblika mete, tako različito upotrijebljene od onih Jaspera Johnsa (*Reverberation*, slika 263); velik prazan prostor koji nalazimo u Louisovim *Unfurleds* Nolandovo je otkriće, a ne obratno.

Godine 1962. Noland je shvatio da je centrirana slika limitirana i te se godine pojavljuju prve slike s oblicima rožnice (*17th Stage*, Sedamnaesti kat, 1964, slika 264). Kasnije počinje ispunjati platno u cjelini obojenim prugama, isprva koristeći potporanj u obliku paralelograma i to tako da konzervira nešto od vizualnog dinamizma rožnice, prelazeći zatim na vodoravne pruge naslikane na ogromnim platnima, da same dimenzije slike prisiljavaju oko na pokret i sile ga da se zaustavi na upadljivom predjelu ili da pogleda djelo radije s formalnog nego s kolorističkog stajališta. Nolandove slike prvenstveno daju (u tome se znatno razlikuju od Olitskijevih) jak utisak iskrenosti. Barbara Rose primjećuje: »Da bi postigao najjači moguć dojam, bio je spreman odreći se svega što se uplitalo s trenutačnom komunikacijom slike. To znači eliminirati svaki detalj ili modulaciju unutar djela, čak

neznatne varijacije na površini, poput onih koje proizvodi prozirnost.« (Barbara Rose *Retrospective Notes on the Washington Colour School* u katalogu Vincent Melzac Collection, Corcoran Gallery of Art, Washington 1971, strana 31) Iz toga proizlazi poteškoća da se Nolandovo djelo ocijeni prije negativno nego pozitivno. Njegovo slikarstvo ne posjeduje, ni fizičku ni čuvstvenu svjetlost izvan sebe sama. Ono jednostavno postoji kao vizualna informacija i ne zalazi u druga polja aktivnosti ili iskustva.

Premda vrlo strogo, Nolandovo djelo je to ipak u manjoj mjeri od Stellinih prvih radova, koji je i najmlađi od vrhunskih apstraktnih umjetnika nove apstrakcije i jedan od predstavnika grupe koja, možda, označuje prijelaz nekom drugom načinu mišljenja koji ni on sam nije mogao sasvim ispuniti.

Stella se počeo probijati zahvaljujući seriji monokromatskih slika, ovaj put temeljenoj na temi pruga, takvih, naime, da kroz njihovu monokromiju izbija forma platna. (*Louis Miguel Dominguin*, 1960, slika 265) »Poput Newmana i Nolanda, Stella pokušava izvesti jednu slikarsku strukturu doslovnog značenja iz potpornja slike, ali se njegova djela razlikuju od dvojice spomenutih slikara, jer ističu egzaltaciju samodostatne deduktivne strukture koja ispunja supstanciju, a ne samo ustrojstvo ili sintaksu više umjetnosti.« (Michael Fried, *op. cit.*, strana 40) Jedna je od značajki ovih prugastih slika njihovo razvijanje od rubova prema unutrašnjosti (neka Stellina platna prikazivala su u središtu čist prazan prostor), a ne od središta

prema vani kao, na primjer kod Rothka ili Pollocka. Čini se da to ulijeva dodatan naglasak njihovoj kvaliteti predmeta, a ne naslikanih ploha. U jednom intervjuu iz 1966. godine, Stella tvrdi: »Moje se slikarstvo temelji na činjenici da stvarno postoji samo ono što je vidljivo. Moja slika je zaista predmet. Sve što želim vidjeti u svojim slikama jest sigurnost da mogu ugledati ideju u njezinoj potpunosti, bez imalo konfuzije. Vidite ono što zaista jest.« (Frank Stella, iz »Questions to Stella and Judd«, Bruce Glasera, priredio Lucy Lippard, *Art News,* svez. 65, br. 5, rujan 1966, strana 58) U vrijeme ovog razgovora Stella je već počeo evoluirati prema konkretizaciji skulpturalnih ideja, implicitnih u njegovu djelu, ostvarujući seriju slika u kojima sama forma platna ima zaista mnogo veću važnost od svega drugog što se pojavljuje na njegovoj površini (*Nikada se ništa ne događa,* 1964, slika 266). U svakom slučaju to je sasvim oprečno svakom pojmu mijenjanja: »Mogli bismo satima promatrati bilo koje djelo apstraktnog ekspresionizma hodajući sprijeda i straga, istražujući dubinu boja, prijelaze i umjetničku izvedbu... Mislim da ćemo za trenutak zastati i spoznati da, u stvari, nagrđujemo sliku... Ako imamo neke posebne ideje o boji, smjeru linije ili nečem drugom, mislim da je trenutak da to kažemo. Ja ne osjećam potrebu za miješanjem i raskomadavanjem materijala koje upotrebljavam. To mi se čini destruktivnom operacijom. To bi me jako smetalo« (Frank Stella, *op. cit.,* strana 59).

Usuđujemo se ustvrditi da prvi Stellini radovi

impliciraju vrlo sličnu ako ne i identičnu filozofiju grupe umjetnika poznate pod imenom minimalista.

Stellin nagli preokret krajem šezdesetih godina značio je udarac za one koji su ga dotada podupirali, ne toliko zbog snažnog značenja mutacije (nakon Picassoa, fenomeni ove vrste postali su već normom za najveće moderne umjetnike) nego zbog svega što ona uključuje. Poput Bridget Riley, koja je sa svoje strane ostala vjerna monokromiji, Stella odlučno usvaja upotrebu boje, ali s mnogo više zbunjujućih rezultata (*Tahkt I — Sulayman I, 1967,* slika 267). Spomena je vrijedno tumačenje jednog od najvećih američkih ocjenjivača, prigodom prvog prikazivanja serije kojoj pripada ovo djelo. »Međusobna ovisnost slikarske i literarne forme ne uspijeva se ostvariti. Na njezinu mjestu vidim seriju kružnih konstrukcija oko lukova... zrake boja koje propadaju u vrtoglav iluzionizam tradicionalna tipa... čudan je učinak slike jednog Franka Stelle u svjetlu kubističke optike.« (Rosalind R. Krauss, »On Frontality,« *Artforum,* svez. VI, 9. svibnja 1968, strana 40 — 45)

Zaista, prijelaz na boju upućena gledaoca dovodi oči u oči s dekorativnim elementom koji se uvijek skrivao pod prividnom strogošću Stellina djela. Štoviše, da stvar bude gora, sada se dekorativni elemenat savršeno razabire. Poput Lichtensteina u nekim njegovim manje uspjelim slikama, u svakom slučaju u nekim njegovim skulpturama, ni Stella se nije toliko odvojio od ranog kubizma, koliko se probijao ponovnim procvatom *Art Deco* koja je razjarivala mondene kru-

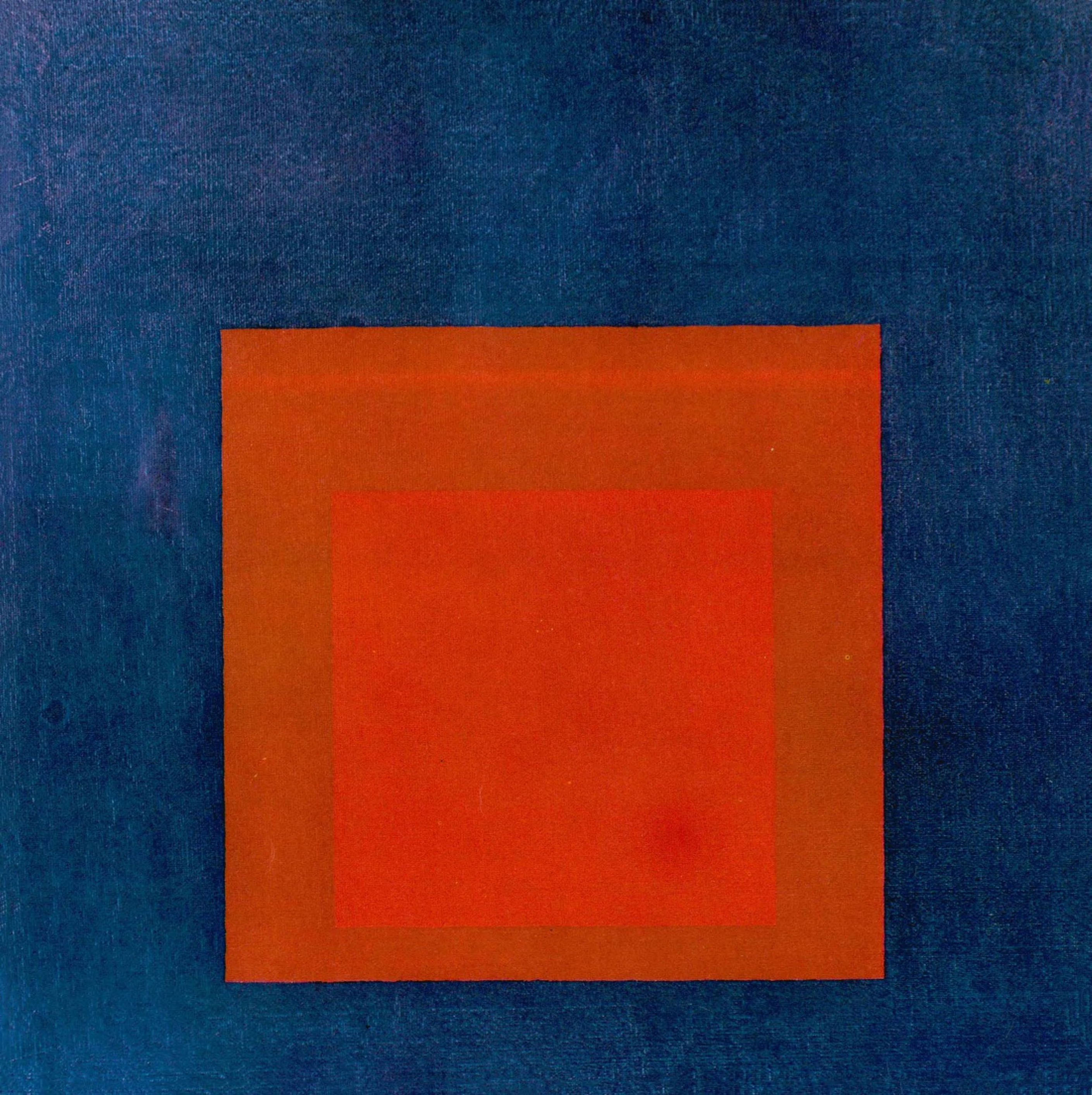
gove New Yorka, Pariza i Londona. Nova djela, iako su bila doista nova, redom su imala lažan sjaj antikvitetnog komada i njihova je sladunjavost uspijevala prenijeti i ovu pomalo zastarjelu patinu na mnoga djela koja je Stella ranije izveo.

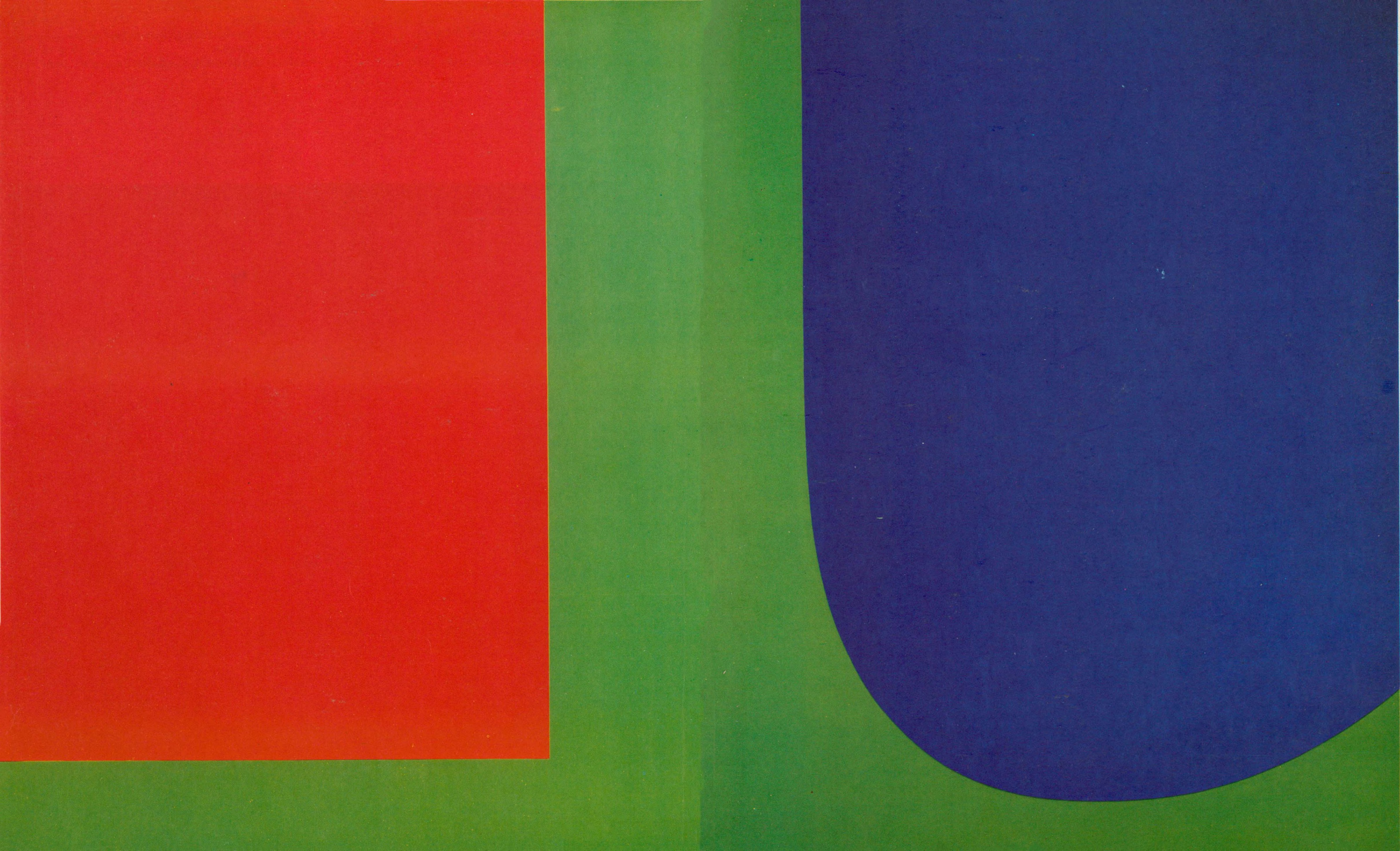
Još više od većine drugih umjetničkih pokreta, *Post-Painterly Abstraction* gubi na svojoj koherentnosti, kad je izbliza proučimo. Postoji velika razlika između djela koje je stvorio Morris Louis odmah nakon *break-trough* i serije *Protractor* Franka Stelle; raznolikost nakana i kakvoće. I, što je još važnije, postoji jasna razlika između *Veils* i *Unfurleds* Morissa Louisa i onih djela kojima Stella duguje vlastitu glasovitost. Louis iz razdoblja neposredno iza 1954. godine pa sve do pojavljivanja njegovih ispruganih slika, slijedi struju apstraktnog ekspresionizma. On predstavlja jednu rafiniraniju, savršeniju, manje vitalnu verziju onoga što je dao Pollock ili Rothko i bilo kakva diskusija o jedinstvu boje i podloge ništa ne može promijeniti. Bilo bi nepravično ne priznati da je Louis bio, jedno kraće vrijeme, slikar koji je dao svoj originalan doprinos razvoju apstraktne umjetnosti Amerike. Istodobno treba napomenuti da je taj njegov udio bio sasvim poseban: doveo je, sad već potpuno afirmiranu tradiciju, do točke u kojoj prestaje svaki njezin daljnji napredak, kao što je u Italiji učinio Tiepolo za barok.

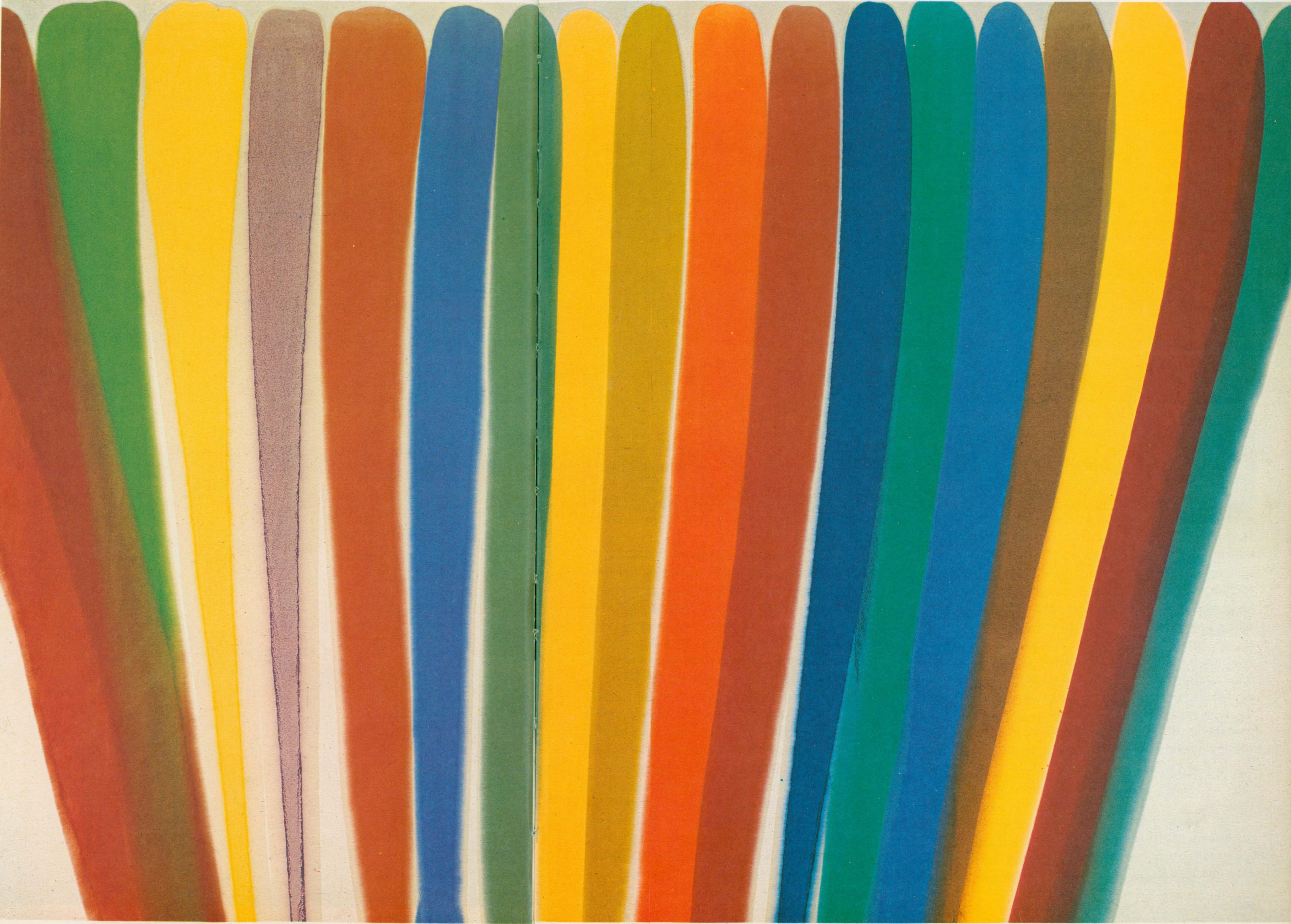
Sa Stellom, već od 1960. godine počinje tapkanje prema minimalnoj umjetnosti, koja će kasnije obaviti značajan utjecaj, ali u njegovim prvim radovima

nalazimo zatočenu tendenciju k nihilizmu, koja će paralizirati tolike umjetnike šezdesetih i sedamdesetih godina. Opaska Michaela Frieda, prema kome je slikar poput Stelle prisiljen živjeti »u stanju neprekidne intelektualne i moralne napetosti«, sada izgleda tvrdnjom, ne samo o istinitosti situacije nego čak i onoga što je dijametralno suprotno istini. Postoje djela koja su lišena snage, koja isključuju svaki oblik intelegencije, morala i nadasve napetosti, koliko god im je to moguće.' Kada Stella uvidi da je nedopustiva dehumanizirana situacija, u kojoj se i sam našao, on traga za izlazom, i jedini izlaz nalazi u kiču, koji je već istrošen uporabom vrhunske inteligencije i razboritosti sljedbenika pop-arta.

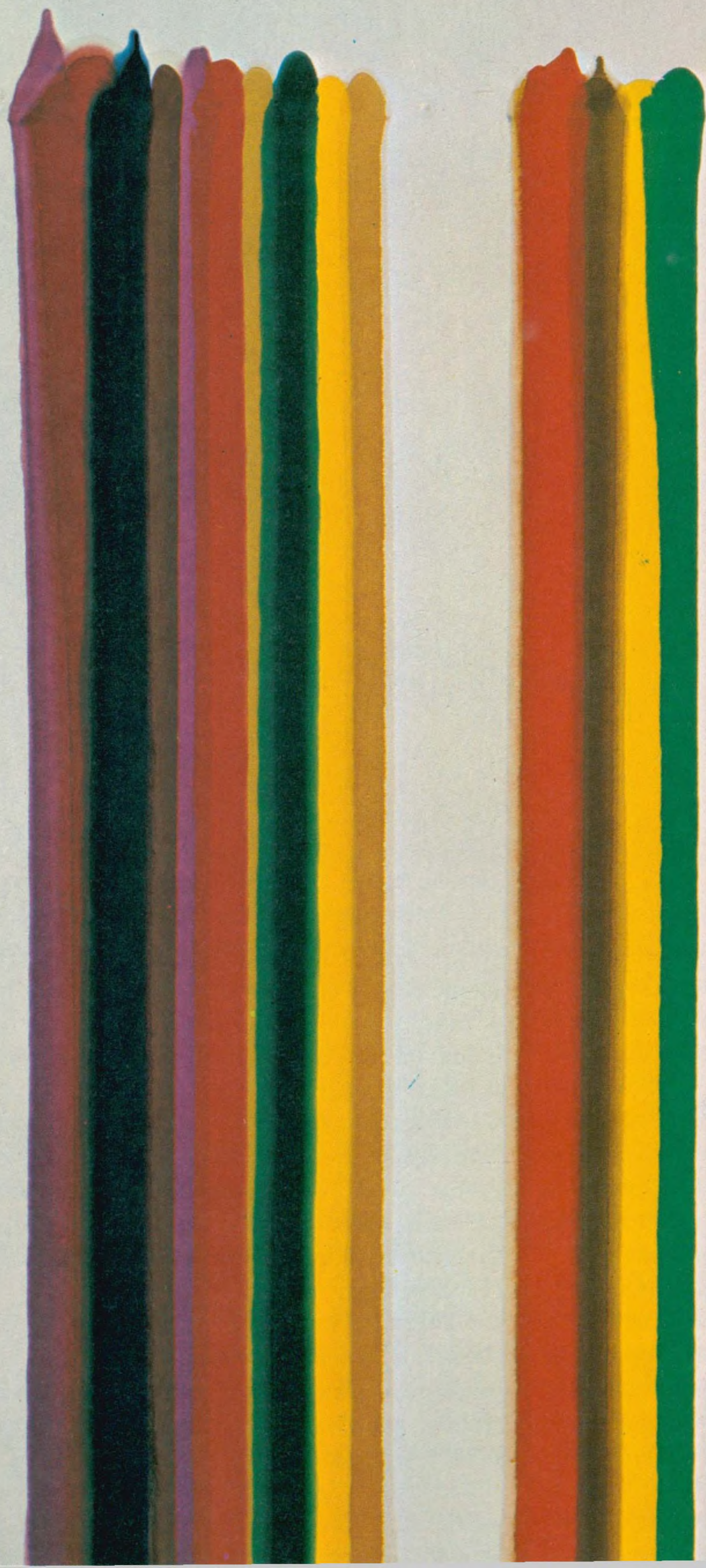
Poput Warhola, Stella je impozantna figura, ne zbog toga jer bismo svjesno mogli definirati pozitivnom njegovu umjetnost, nego i jer tu možemo naslutiti simptome krize koja će se sručiti na modernizam s odmicanjem šezdesetih godina, krize koja se nastavlja u još jasnijoj formi i do u naše vrijeme.



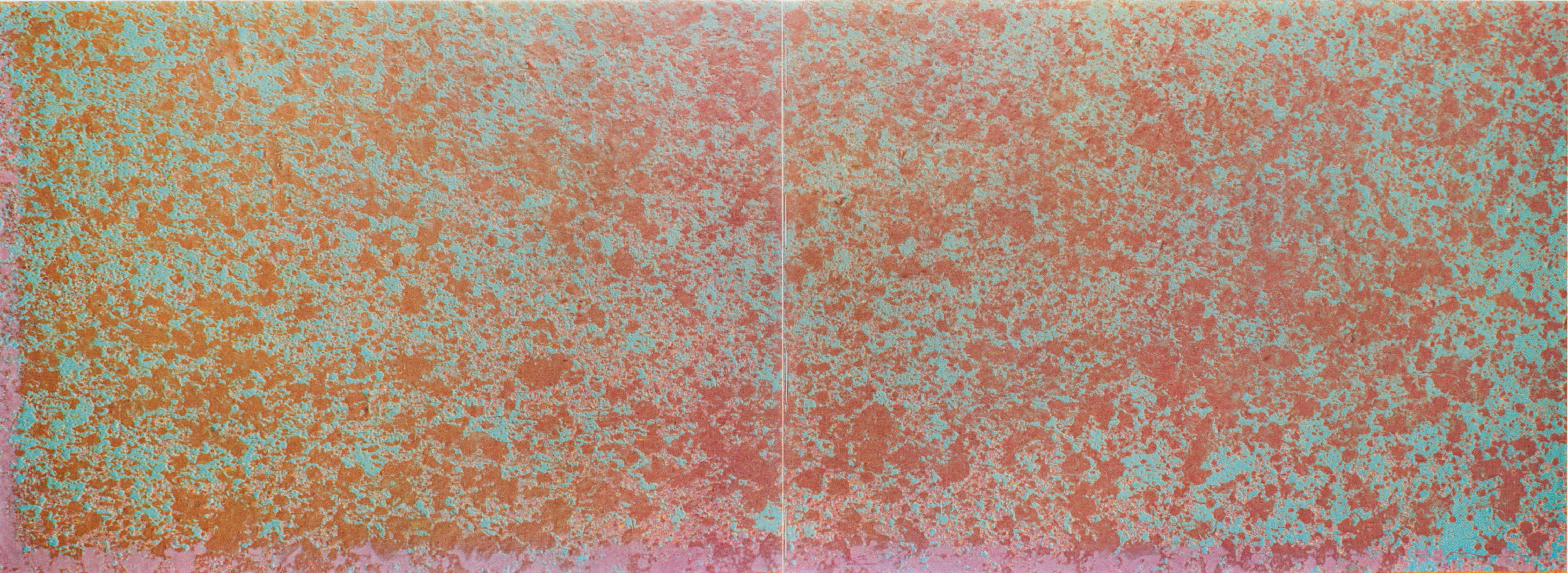




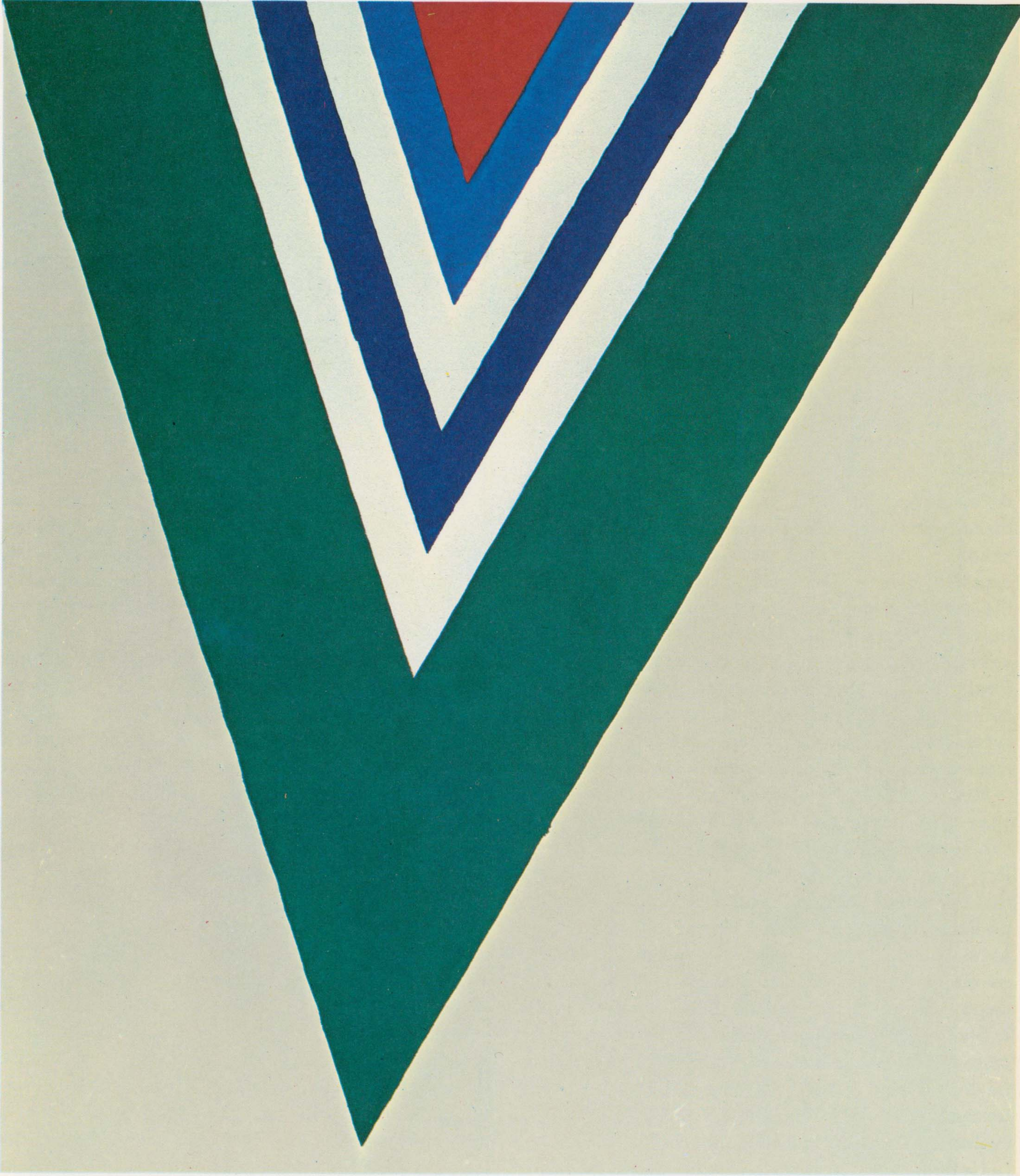


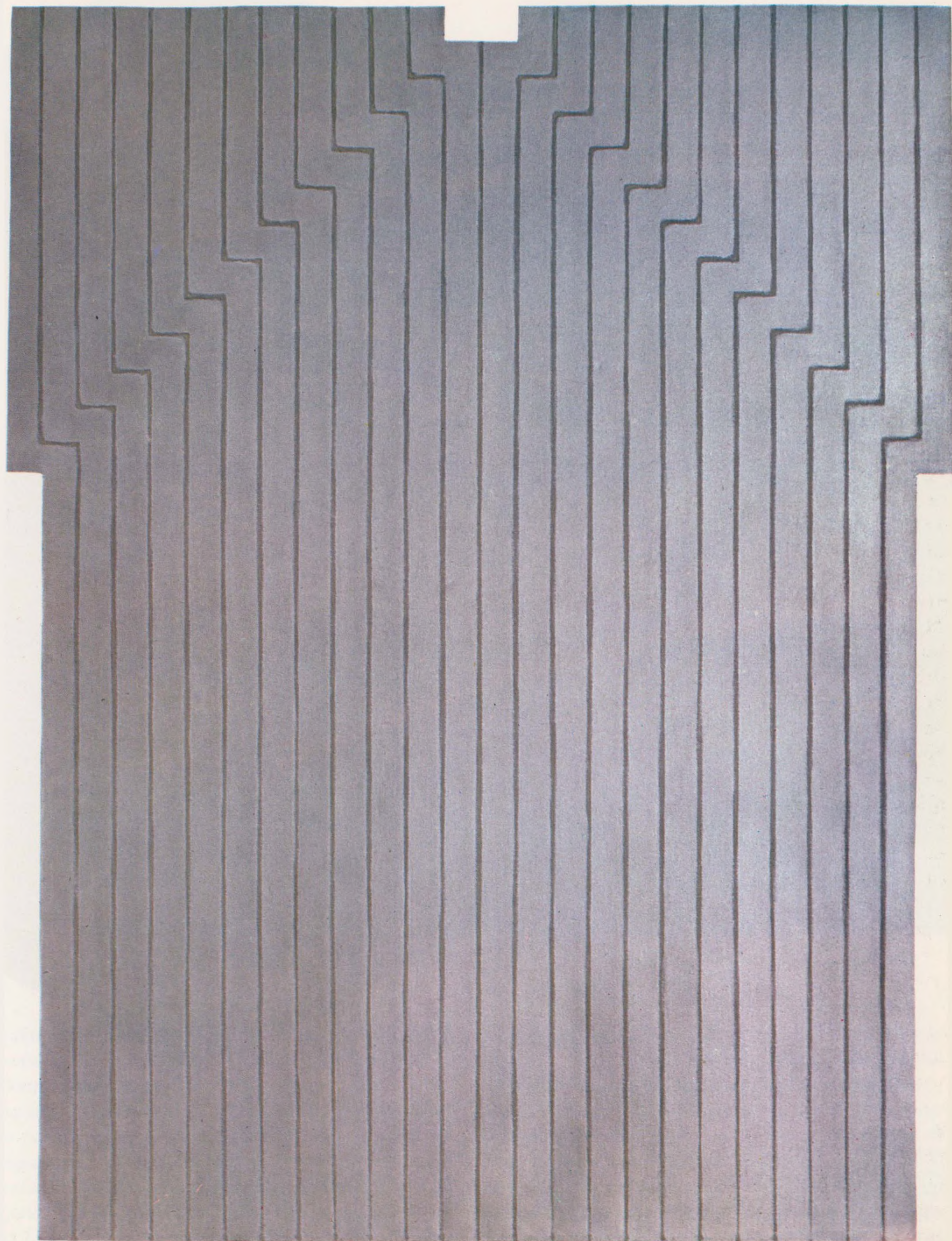


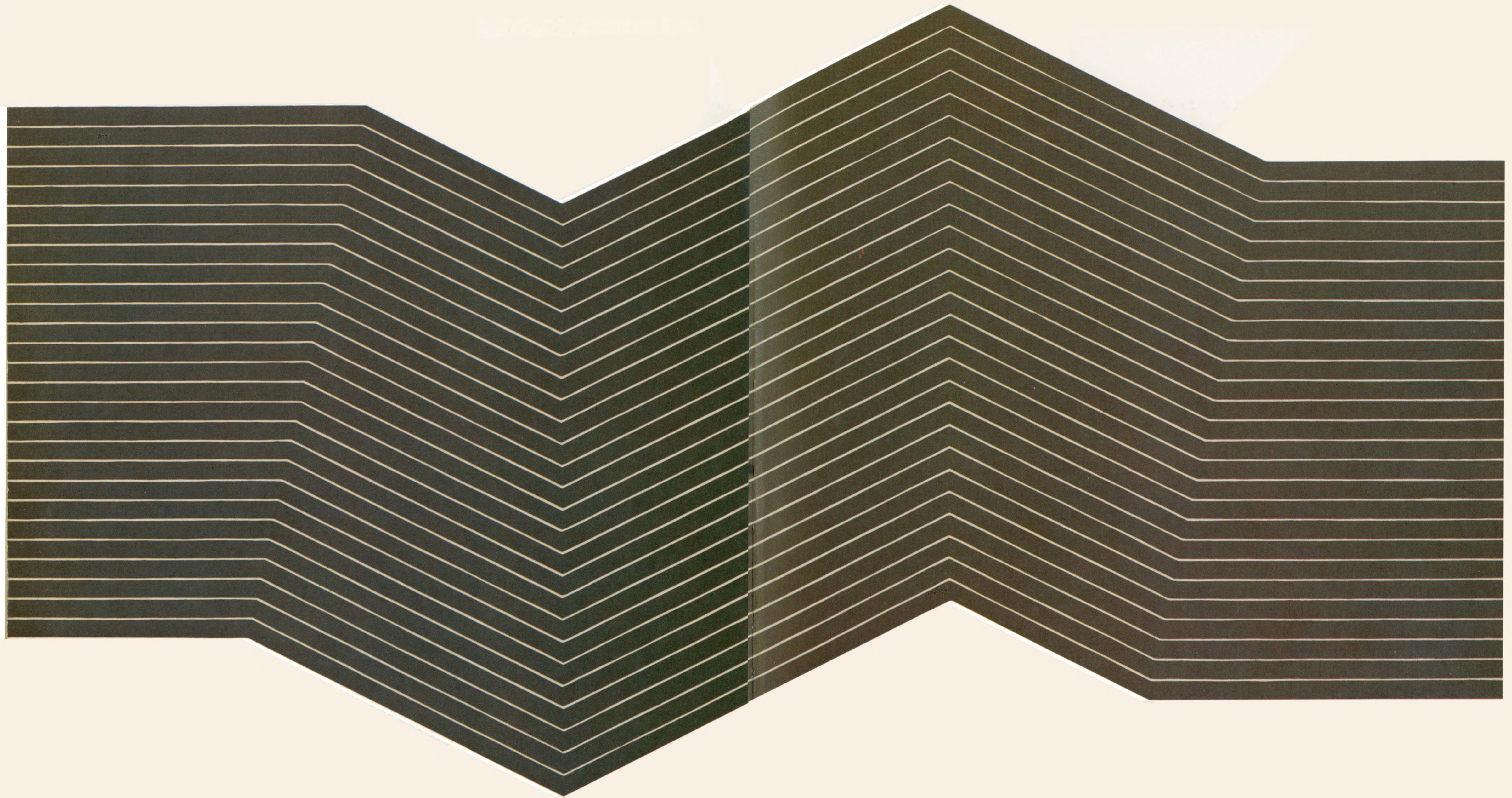
















Poslijeratna skulptura: u susret minimalističkoj umjetnosti

Težnja da se obojeno platno poistovjeti sa stvarima u jednom opredmećenom svijetu, postepeno je, prema šezdesetim godinama, dovela slikarstvo i skulpturu do točke u kojoj se ove dvije sasvim različite umjetničke grane međusobno približuju i postaju, barem za mnoge umjetnike i kritičare, jedna drugoj zamjenjivom. Skulptura poprima izraz prestiža i punoću značenja koje nije posjedovala u prvoj polovici stoljeća, kada moderni pokret počinje nicati.

Dominacija slikarstva nad skulpturom naslijeđena je još od devetnaestog stoljeća. Slikarstvo je ekonomičnije sredstvo i stoga manje ovisno. Umjetnik koji je umirao od gladi, ili barem životario uz pomoć ponekog privatnog mecene, još uvijek se mogao nadati da će ostvariti umjetničko djelo stanovite vrijednosti. Međutim, kipar koji se nije uskladio sa svojim vremenom, nije imao tu mogućnost.

Svemu tome ishodila je situacija u kojoj se sam moderni pokret razvijao, zahvaljujući slikarima i kroz slikarstvo. Jedini eksperimentatori kiparstva bili su umjetnici koji su se smatrali prvenstveno slikarima, osim nekih važnih iznimaka. Zato možemo ustvrditi da su Matisse, Picasso, Modigliani i Boccioni bili vrhunski pioniri moderne skulpture.

Dakako, s progresom modernog pokreta izranjaju i mnogi umjetnici kojima je kiparstvo glavna aktivnost. Među takvima su Julio Gonzales, Raymond Duchamp-Villon, Archipenko, zatim konstruktivisti Gabo i Pevsner, te Constantin Brancusi. Međutim, eksperimentalnu avangardu više predstavljaju slikari

nego kipari. Kubizam i nadrealizam, kao novi stilovi koji su se pojavili, našli su prije svoje prvenstveno i uvjerljivo utjelovljenje u dvije negoli u tri dimenzije. Međutim, neki aspekti spomenutih dvaju stilova više su umjetnika sputavali nego inspirirali.

Što se tiče kubizma, dominantna ideja, tj. predstavljanje trodimenzionalnih sadržaja na ravnoj površini, čini skulpturu irelevantnom. Bilo je, istina, pokušaja da se kamenoj skulpturi pridodaju ideje sintetičkog kubizma; kao primjer spomenimo prve radove Henrija Laurensa. Međutim, Laurence se našao u čudnovato proturječnoj situaciji. Na primjer, ostvario je bareljefe u kamenu, nadahnuvši se Braqueovim kubističkim stilom, ali se našao prinuđenim da ih oboji. »Želio sam«, rekao je kasnije, »izbaciti efekte koje izazivaju varijacije svjetlosti na kipove.« Kubističke skulpture, prispodobljene sa slikama koje su ih nadahnule, istodobno teže dekoracijskom i pristalu izgledu, štoviše, imaju tendenciju nelogičnosti. Čemu, upitat ćemo se, tako spljošteni planovi, kad skulptura posjeduje mogućnost da ih slobodno razvije u zbiljskom prostoru?

Još snažniji i još značajniji umjetnik, Julio Gonzales, pokazuje znakove borbe i uzmicanja pred utjecajem kubizma, poglavito Picassoa. No u Gonzalesovu je slučaju bitka imala na kraju pozitivan ishod, budući je bio prinuđen iznaći nove izražajne tehnike. Tako je, na primjer, eksperimentirao s tehnikom oksiacetilenskog zavarivanja, što je naučio za prvog svjetskog rata, kada je bio namješten u tvornici automobila Renault. To ga je dovelo do poimanja skulpture, ne toli-

ko kao kreacije trodimenzionalnih oblika, koliko kao realizacije crteža u prostoru, te do uvjerenja da kiparstvo ne mora neophodno posjedovati unitaristički značaj, nego može jednostavno postojati kao masa sastavljena od različitih dijelova, u kojoj se posebno ističe spajanje podjednakih dijelova. »Projektirati u prostor i risati u njemu pomoću novih sredstava«, izjavljuje Gonzales, »koristiti prostor zbog konstruktivnosti, kao da se radi o novoj vrsti materijala: tu leži cilj svih mojih napora.«

Nadrealizam se opirao razvoju modernog kiparstva, ali neznatnije od kubizma. Čini se da kubisti sumnjaju u potrebu skulpture, budući je slikarstvo samo po sebi bilo u stanju iskazati sve što je dotada isključivo pripadalo trodimenzionalnoj sferi, dok su s druge strane nadrealisti nametnuli skulpturi suparnika u obliku nadrealističkog objekta. Predmet, tipičan elemenat produkcije mnogih nadrealističkih umjetnika, predstavlja objekt u tri dimenzije, ali ne traži status skulpture, odnosno, afirmaciju forme i formalnih odnosa. Za ono što dotiče predmet, jedini mogući odnosi jesu odnosi asocijacije, pamćenja, mašte i sna. Kako smo već spomenuli u prvim poglavljima, predmet je tijekom modernog pokreta spoznao razdoblja dugog i plodnog opstanka, bez poslijeratnih tegoba koje je svijet proživljavao. To svjedoče djela umjetnika poput Oldenburga i Rauschenberga.

Nepovoljna klima razdoblja između 1905. i 1945. godine u kojem su kipari stvarali, uvjetovala je situaciju koja trodimenzionalnom djelu nije omoguća-

vala da dostigne koherentnost objekata u počecima modernog slikarstva. Kipar je mogao životariti na marginama umjetničkih strujanja, a izoliranost u kojoj je radio znatno mu je otežavala stvarnu dužnost utjecanja na tok događaja.

Najglasovitiji kipar prvog razdoblja modernog pokreta bijaše Constantin Brancusi; njegova karijera umnogome, možda, sažimlje osjećaj vlastite izolacije od umjetnosti. Brancusi nije pripadao nikakvu pokretu, bez obzira što su ga najveći predstavnici kubističkih i nadrealističkih bratovština poznavali i cijenili. Čitav je život, u stvari, tražio put suprotan Rodinovu koji je obavio dubok utjecaj na njegove prve radove. Dok je Rodin bio teatralan, dramatičan, bogat čustvima, Brancusi traži impersonalnost i kontrolu emocija. Takvo ga je traganje dovelo do susreta s predmetima arhaičkih civilizacija, iako nikad nije pao u zamku imitiranja arhaizama. Njegovo traženje originala imat će golemog utjecaja na kipare mlađeg naraštaja.

Usprkos svim tegobama koje sam napomenuo, kiparstvo počinje, osobito tijekom tridesetih godina, zauzimati svoje mjesto u hijerarhiji modernog pokreta. U Engleskoj, Henry Moore, nakon tegobnih početaka postaje polako zapaženim među ljubiteljima moderne umjetnosti (šačice ljudi) sa svojim nadrealistički usmjerenim radovima koji su, čini se, uslijedili Brancusijevu traganju za prauzorima. I Barbara Hapworth je, također, privukla pažnju, njezina se djela pridružuju pravcu Henryja Moora, no pokazuju i ponešto konstruktivističkog utjecaja. U Francuskoj

Giacometti postaje glasovit kao nadrealist znatna utjecaja. I njegovo djelo svjedoči neodoljivu sklonost arhaizmu, u ovom slučaju kulturi Ciklada, koji tada privlače pažnju kolekcionara i arheologa. U Italiji, Marino Marini istražuje nova sredstva, želeći ponovno oživjeti tradiciju talijanske skulpture kroz proučavanje umjetnosti daljeg Istoka, kao i kulture starog Egipta, Etruščana i Rimske republike.

Možda zato što su imali mnogo razloga za borbu, netom nabrojeni kipari odvažnije su preživjeli najezdu ratnih nedaća od nekih svojih suvremenika, slikara. Svjesni smo istinskog rascjepa, koji su donijele četrdesete godine razvoju slikarstva, i činjenice da New York uzima prevlast u umjetničkom smislu nad Parizom. Povijest moderna kiparstva ne poznaje sličnih zgoda. Trenutak razdora još nije uslijedio, niti će se zbiti još mnogo kasnije. Nije bilo nikakva iznenadna prijelaza iz Evrope u Ameriku, zacijelo i stoga što tijek novog američkog slikarstva nije praćen odgovarajućim usponom skulpture, bez obzira na djela umjetnika poput Ibrahama Lassawa i Reubena Nakiana.

Bacimo li pogled na prilike u kojima se nalazilo kiparstvo u vrijeme neposredno nakon 1945. godine, zamijetit ćemo u prvom redu kontinuitet tendencija koje su se već pokazivale u razdoblju prije ratnih sukoba, premda katkad s različitim naglascima zbog prilagodbe izmijenjenim okolnostima. Max Ernst, primjerice, iako prvenstveno slikar, ozbiljno se zanimao za skulpturu od sredine tridesetih godina nadalje.

Za svoga izbjegličkog boravka u Americi nastavio je gajiti ovo zanimanje i mnoge njegove znamenite skulpture, kao *King Playing the Queen* (Kralj pomiče kraljicu, slika 269) iz 1944. godine nastaju tijekom umjetnikova boravka u Sjedinjenim Državama. Ovo je Ernstovo djelo prispodobivo jednoj od najčuvenijih brončanih skulptura poslijeratna razdoblja koju je izradio Henry Moore — *King and Queen* (Kralj i kraljica, slika 270), iz 1952—53. godine. Mooreovoj su skulpturi pripisali, u nekom smislu, grijeh formalna nesklada. Istaknut je kontrast između stiliziranih glava, ruku i nogu figura u nadrealističkom stilu. No, bez obzira na to, nemoguće je previdjeti činjenicu da Mooreovo djelo posjeduje punoću i zbitost koja nedostaje Ernstovu. Što pomnije promatramo ovo potonje, više nam se ono čini nalik kapricioznu *assemblageu* komada i fragmenata koji, zapravo, u međusobnu odnosu malošto iskazuju.

Statua koju je izradio Ossip Zadkine (slika 271), nedvojbeno svjedoči umjetnika kojem je glavno zanimanje skulptura. Vladanje i profesionalnost, ovdje naglašeni, podsjećaju gledaoca, ne bez razloga, na djela kipara koji su izlagali u francuskim Salonima, potkraj devetnaestog stoljeća. Uistinu, Zadkinovo djelo slijedi neku čudnovatu putanju s ishodištem u tijesnoj relaciji s avangardom, a svršetkom u nekom prikrivenu akademizmu. Zadkine, židov ruskog porijekla, rodio se u Smolensku, a 1909. godine dolazi u Pariz gdje, zajedno s kolegom Lipchitzom ulazi u grupu kubista. U razdoblju između dva rata malo po malo napušta

kubizam; 1930. u njegovim se djelima pojavljuje barokni elemenat, usko povezan s dekorativističkom modom toga vremena. Napokon, 1937. godine emigrira u Ameriku i počinje istraživati sredstva za otvaranjem masivnih formata svoje skulpture s kojima bi joj pridodao maksimum energije i svjetlosti. Ideja takva probijanja u formu ukazala se već Mooreu i Hepworthovoj, koji su je još odvažnije i inventivnije bili koristili. Tehnika sama za sebe može biti kubistička derivacija, nastala iz želje da se pokažu različiti aspekti: pročelje ili začelje, unutrašnjost ili vanjština, simultano i s jednaka stajališta.

Uporaba ove tehnike u djelu *Orphée,* na primjer, ipak je manje važna od prijatnog klasicizma postave. Fluidna i nekako prazna u dekoraciji, posljednja Zadkinova djela kao da govore o nepromjenljivosti u skulpturi od prošlog vijeka naovamo. Utjecaj ozbiljnih inovatora, poput Gonzalesa, prihvaćen je bez traume. Iza rata Zadkinova umjetnost dosiže svoj vrhunac — u to doba našao se pred ispitom da izvede djelo prema narudžbi, poput onih koja su kipari akademije devetnaestog stoljeća smatrali najobičnijim zadatkom. Zanosna retorika *Komemorativna spomenika uništenja Rotterdama* s likom što tjeskobno zapomaže, ruku uzdignutih uvis, jasno proističe iz radova kao što su Rudeovi bareljefi koji krase pariški Slavoluk pobjede.

Jean Arp dolazi iz jednog drugog podneblja, sasvim različitih obzorja, i njegova je evolucija skrenula drugim putem. Rođen u Alsaceu, u dvojezičnom kra-

ju, umjetnik vrhunske obdarenosti. Isprva prati svijet njemačke avangarde, pokazujući svoje slike na drugoj izložbi grupe *Blaue Reiter* u Münchenu, ljeta 1912. Za ratnih godina našao se među utemeljiteljima grupe dada u Zürichu. U tome razdoblju piše burleskne pjesme, izrađuje *collagese* i ilustrira poeziju svojih prijatelja, posvetivši se istodobno realizaciji drvenih bareljefa u boji, koji su do danas ostali u najboljem sjećanju. Ne vraća se izbočenoj skulpturi (kojoj se kraće vrijeme predavao), gotovo do godine 1930. kada se nastanio kraj Pariza. Njegovo se djelo postepeno bliži svečanoj, romantičkoj fazi, povezanoj s jedne strane s Brancusijevom jednostavnošću, a s druge bimorfnim oblicima koji nastavaju Tanguyjeve kompozicije. Jedan francuski kritičar tvrdi da je upravo Arp dokazao »kako jedan kipar može pronaći ekvivalent automatskog pisanja pjesnika« (Sarane Alexandrian *Connaissance des Arts,* srpnja 1972, strana 55).

Čim je otkrio kiparski stil, bogat stanovitom vitalnošću, odlučno mu se predaje i djela nastala u poslijeratnu razdoblju (slika 272) malo se udaljuju od onih s kraja tridesetih godina. Američki kritičar Harold Rosenberg vrlo je točno zamijetio, osvrnuvši se na pozni period Arpove karijere: »Za umjetnika koji ne ratuje s avangardom zrelost se sastoji u prijelazu s maštovitih igara po parkovima k invenciji profesionalna stila u svijetu institucionaliziranih vrijednosti (Harold Rosenberg, *The Re-Definition of Art,* London, 1972. strana 80).

Umjetnici poput Arpa i Zadkina djeluju u svijetu

skulpture kao jedinstvena cjelina tijekom neposrednog poslijeratnog razdoblja, jer njegova pozornica tada stagnira. Ipak, našao se pokoji umjetnik s težnjom stanovitoj revitalizaciji tradicije modernizma. Među takvima razlikuju se oni koji su već postigli ugled prije 1945. godine i koji pripadaju novom valu.

Ime Alberta Giacomettija, od onih već afirmiranih, postaje glasovito; put njegove umjetnosti neobično je važan za kiparstvo uopće. Nadrealističkom pokretu priključuje se 1929. godine, a njegov povratak skulpturi 1935. godine uključujući rad prema modelu, značit će, iako su ga kolege zbog toga odbacili, svejedno i sa svakog stajališta, važnu odluku. Između 1935. i 1945. godine Giacometti je usavršio novi stil koji će uvelike odjeknuti pred poslijeratnom publikom. Najbitnije značajke te druge faze umjetnikova rada govore o krajnjem ublažavanju figura (slika 273). Obično su ove tanahne skulpture imale vrlo masivnu osnovu koja isticaše dojam udaljenosti i otuđenja spram gledatelju.

U neposredno poslijeratnom Parizu »neuhvatljivost« Giacomettijevih figura biva uspoređivana sa suštinskom »neuhvatljivošću ljudskog iskustva«, koju propovijedaju novi filozofi egzistencijalisti poput J. P. Sartrea. Ako je to bilo zakonito (Giacometti se čvrsto vezao prijateljstvom s predstavnicima egzistencijalističke grupacije), bilo je, zacijelo manje zakonito, uspoređivati ove skeletične likove s bijedom i općom depresijom poslijeratna opstojanja, poglavito s izgledom čeljadi koja je preživjela zatočeništvo u koncen-

tracionim logorima u Njemačkoj. Usporedba je ipak učinjena. Giacomettija, dakle, kao jednog od najosobitijih umjetnika, počeli su smatrati simbolom jedne nove, humanističke koncepcije: humanizam sa žarišnom točkom nad problemom društvenoga zla.

Henry Moore se nije nakon rata činio tako radikalno izmijenjenim, kao što je slučaj s Giacomettijem. Za Moorea, drugačije od mnogih drugih modernista, ratne godine pružale su u nekom smislu izvor stanovita bogatstva mogućnosti. Radeći po utočištima, tijekom *Blitza* Moore snažno potkrepljuje tešku kušnju jedne nacije. Kasnije, kad se ohrabrio vratiti svojoj kiparskoj djelatnosti Moore, poput mnogih svojih sunarodnjaka koji su u tom razdoblju radili u Velikoj Britaniji, pokazuje sklonost k djelima široke potvrde kod naroda: glasovita Madona za crkvu Sv. Matije u Northamptonu, možda je najuvjerljiviji primjer ove tendencije. I, kada rat konačno bijaše završen, kipar se afirmira kao pojava i njegova važnost odsada prelazi granice anonimnosti. Internacionalan status mu je već bio potvrđen pozivom na izložbu, koju u New Yorku upriličuje British Council.

Zahvalivši svojoj izuzetnoj stvaralačkoj energiji, Moore će iskoristiti mnoštvo prilika, koje su mu se pružile, kao možda nijednom umjetniku ranije. Njegov će rad doživjeti preobrazbenu tehniku; od drveta i kamena, kao prvobitna i temeljna materijala, njegovo glavno ekspresivno sredstvo postaje bronca. Neki su kritičari u tome vidjeli tendenciju prema kompromitaciji umjetničke razine koju je dotada postigao.

Međutim, Mooreov smisao za impozantnim oblicima teško će tko moći osporiti. Tome treba pridodati čudotvornu stilističku fleksibilnost. Moore, izgleda, nikada ne napušta neku ideju ili tematiku, međutim, prešao je k djelima gotovo rodenovskim, kao *Hand Relief* № *2* iz 1952. godine, i drugima, jednako tako apstraktnim kao *Locking Piece,* datiranim deset godina kasnije.

I djelo Barbare Hepworth pridonijelo je visoku dometu engleske skulpture. Put kojim je ona krenula koncem četrdesetih godina, usmjerava možda prijateljstvo koje ju je deset godina ranije vezalo uz njezina supruga, slikara Bena Nicholsona, uz veterana ruskih konstruktivista Nauma Gaboa. Gabo stiže u Veliku Britaniju 1935. godine i naredno desetljeće ostaje čvrsto povezan s Hepworthovom i njezinim suprugom. Kiparičina djela svejedno ne bismo mogli imenovati konstruktivizmom u punom smislu riječi, jer je u njima još ostala nazočna težišnica pjesničkog iracionalizma, pojačana kopnenim i morskim krajolicima Velike Britanije, gdje je živjela i radila nakon 1939. godine. »S kiparskog stajališta«, pripovijeda ona, »može se promatrati predmet ili postati predmetom samim; nekoliko godina ja sam bila predmet.«

Snagu koju je Hepworthova postigla koncem četrdesetih godina, nije zadržala u narednu desetljeću, tijekom kojeg, iako za nijansu ispod Moorove, njezina glasovitost munjevito raste, zajedno s mogućnostima koje su joj se kao umjetnici pružale. Skulptura u drvu uvijek je bila prevalentna tehnika u njezinoj umjetnič-

koj koncepciji, možda još jača negoli u Moorea no, sada i ona podliježe dražima bronce, materijalu s kojim je toliko lakše i brže postići monumentalnost. Ipak, kada dođe čas da se definitivno vrednuje veličina umjetnika, velebna djela (slika 274) ne igraju odsudnu ulogu.

Jednako se tako, u Italiji, brzo pročuo glas o Marinu Mariniju (slika 275) kao i o Mooreu i Hepworthovoj, nakon godine 1945. Njegove konjaničke skupine (tema koja ga privlači već od sredine tridesetih godina) postaju tipičnim izrazom moderne umjetnosti, što je mnoge ponukalo da ih istaknu kao dokaz da moderno kiparstvo može sačuvati vlastiti integritet i obremeniti se porukama građanstvu. Marini i njegov, gotovo suvremenik Giacomo Manzù, postadoše u Italiji glavnim predstavnicima novog figurativnog i humanističkog kiparstva, kao što je Alberto Giacometti u Francuskoj.

Energija umjetnika poput Giacomettija, Moorea i Marinija, sa svom pažnjom koja se usredotočila na njihovu djelatnost, otežala je proboj drugih umjetnika mlađeg naraštaja poslijeratnih godina. Grupacija koja je uspjela izbiti do u sam vrh bješe, začudo, iz Velike Britanije. Predstavljali su je Lynn Chadwick (slika 276) i Reg Butler, obojica među pobjednicima natječaja za spomenik »Nepoznatom političkom zatočeniku« koji se održao 1953. godine. Taj je natječaj, zahvaljujući sadržaju s toliko emotivnih implikacija, privukao novi naraštaj umjetnika. Butler i Chadwick su zajedno s Kennethom Armitageom i Bernardom Meadowsom

bili predstavljeni na izložbi British Councila na Bijenalu u Veneciji 1952. godine koja je, kratko rečeno, simptomatično prorekla kakva će biti budućnost kiparstva. Sva su četvorica spomenutih kipara bila eksponenti jednog figurativnog romantičnog stila, koji je ponešto preuzeo od nadrealizma. U njihovim je rukama lik preobražen i izobličen u metaforu umjetnikova emotivna stanja.

Ovakav, usko subjektivan realizam pojavio se, premda mnogo dotjeraniji, u djelu francuske kiparice Germaine Richier. Ona četiri godine uči kod Bourdellea. Njezine su skulpture učene, uhvaćene u punom procesu transformacije (slika 277): figura je ovdje uvijek na granici preobrazbena prijelaza u nešto apsolutno neljudsko, pa bio to insekt ili uragan, i to tako, naime, poput slikovnih metamorfoza modernističke poezije, u djelu npr. Richierina supruga, francuskog pjesnika Renéa de Soliera. U tom izuzetnom smislu Richierova je kipar-pjesnik, u tolikoj mjeri, naime, da se već jako odalečila od skulpture te je ostala takvom sve do svoje smrti godine 1959.

Humanistička skulptura ovog tipa nije, dakako, jedina otvorena mogućnost koja se pruža umjetnicima pedesetih godina. Neki su, na primjer, pokušavali skulpturu dovesti do istoznačja s onovremenim apstraktnim slikarstvom. S tog stajališta najlakše pristupamo djelu Arnolda Pomodora koji je imao prvu izložbu u Veneciji 1955. godine. Poput svoga brata Gia, Arnoldo je započeo kao risač, dekorater i filigranski obrtnik, tj. počinje s osnovnom materijom,

potpuno svjestan njenih osjetilnih kvaliteta. Obrađujući metal postaje kipar. Tankoćutni kontrasti njegovih ravnih ulaštenih, kao i zarđalih površina, mogu biti ekvivalentom Tápiesova slikarstva (slika 278 i 279).

Još se jedan osobit pristup ostvario bezličnom logikom stare konstruktivističke tradicije. Možda je najzanimljiviji eksponent u svijetu poslijeratne skulpture švicarski kipar Max Bill (slika 280). Bill studira u Bauhausu u Dessau od 1927—1929. godine i ostatak svoje karijere posvećuje promicanju njezinih ideja. U svojim skulpturama suočava probleme trodimenzionalnosti s izrazom zanimljiva odstupanja. Kako se, na primjer, može izbjeći frontalan statički dojam, a da djelo ne pridobije središnji aspekt, nego sukcesivan slijed aspekata od kojih se svaki čini »onim pravim« u trenutku promatranja, a svaki gura gledaoca da mijenja vizualne kutove dokle god se krug ne ispuni? Kiparstvo je za Billa pitanje formalnih eksperimenata. Čuvstveni element je irelevantan. U tome se prilično podudara s mlađim svojim kolegama i uistinu je teško razaznati svaku specifičnu sponu između njegove skulpture i one što slijedi.

Revolucija u kulturi zbivala se postepeno. Prvo i vrlo važno je djelo dvojice umjetnika, Amerikanaca Davida Smitha i Engleza Anthonyja Cara. Smith bijaše suvremenik najvećih apstraktno-ekspresionističkih slikara i njegova se evolucija slično odvijala. Rođen 1906. godine već je za gimnazijskih dana pokazivao sklonost k umjetnosti, no nije se uspio afirmirati sve

do sredine tridesetih godina, kada radi za Federal Art Project. Svoju karijeru utvrđuje za vrijeme rata i privlači pažnju eminentnog kritičara Clementa Greenberga, međutim, njegov se umjetnički identitet neće iskristalizirati sve do kraja pedesetih godina.

Tehnika izravnog zavarivanja njegova je najvažnija metoda, a njegovo se nadahnuće napaja iz dvaju izvora: iskustvo iz montažnog odjela automobilskih tvornica Studebaker u South Bendu (Indiana) s polovine dvadesetih godina i, s druge strane, oduševljenje za Picassoove i Gonzalesove zavarivane skulpture. Jednoga dana 1931. pogled mu se zaustavio na broju *Cahiers d'Arts* i to je bio prvi susret s njihovim djelima. Tijekom II svjetskog rata Smith je varilac u American Locomotive Company u Schenectadyju.

Smith započinje karijeru u nedoumici vlastita opredjeljenja: hoće li, naime, postati slikarom ili kiparom. I još dugo, nakon što je konačno izabrao skulpturu, njegovo je djelo izgledalo tvorevinom risača u metalu. Učinak je izuzetno naglašen nekolicinom briljantnih skulptura, ostvarenim oko 1950. godine koje su, možda, takmaci u obojenu čeliku kaligrafijama apstraktnih ekspresionista.

U slijedećem razdoblju Smithove skulpture sve više poprimaju industrijski značaj, bilo stilom ili tehnikom. U serijama naslovljenim *Agricola i Tanktotem* iz 1952. i 1953. godine, koristi se već izrađenim industrijskim dijelovima. To ne predstavlja nešto sasvim novo. On se služio »pronađenim predmetima« već od 1933. godine. Međutim, početkom pedesetih godina Smith

napušta nadrealistički stav u odnosu na *objet trouvé*. Ono što je Smith mogao prizivati bilo je bitnije za smisao izjave koju ćemo sada navesti, negoli za njegove, unutarnje formalne kvalitete. »Pronalazim mnogo štošta«, reče prilikom nekog intervjua »ali biram samo ono što može naći skrovište negdje u mojoj mašti, što se može prilagoditi nekom tipu odnosa za kojim ja osjećam potrebu, a koji je u stanovitom smislu geometrijske prirode.« (Intervju s Thomasom B. Hessom, 1964. godine, ponovno objavljen u *David Smith*, Garnetta McCoya, London, 1973.)

Smith je otkrio da uporabom tvorničkih komada, od kojih mnoge i naručuje prema katalozima, može brzo i lako izraditi skulpture zamašnih dimenzija. Njegova tendencija prema serijama, od pedesetih godina nadalje, ima upravo ovdje svoje ishodište. Ona je uvjetovala posebno tretiranje skulpture kod njegovih prethodnika. Posljednje skulpture iz skupine *Cubi* (slika 281) improvizacijskog su karaktera te imaju izgled gotovo nekih privremenih rješenja. Ono što su dobile kroz dinamizam odmjereno je odgovarajućim gubitkom u autoritetu koji, misli se, posjeduje tradicionalna skulptura.

Ipak velik dio djela iz skupine *Cubi* zadržava pokoji trag tradicionalnih elemenata. Kod većine tih skulptura rad uglavnom počiva na jednoj osnovi, a mnoge se mogu uzeti kao parafraze, iako daleke čovječjoj prilici. U ostalim radovima šezdesetih godina Smith se još više udaljio od konvencionalnih koncepcija u skulpturi (*Prvi kat III*, slika 282), iako su ta djela uvelike nalik

još ambicioznijim »stabilnim strukturama« (*stabilne* kao suprotnost *mobilnima*) Alexandera Caldera.

Smithovo djelo, uz oslonac i bodrenja Clementa Greenberga, bilo je predodređeno da obavi temeljan utjecaj na rad engleskog kipara Anthonyja Caroa koji 1959. godine prvi put odlazi u Sjedinjene Države. Tijekom putovanja imao je priliku vidjeti Louisova i Nolandova djela i Smithove skulpture. Ranije je Caro neko vrijeme radio kao asistent Henryja Moorea, uvećavajući njegove reducirane modele do definitivnih dimenzija. Ostvario je, također, i seriju figurativnih skulptura za vlastiti račun u jednom smionom ekspresionističkom stilu. Onda je poput Smitha, započeo izrađivati skulpture od čeličnih otpadaka, greda i metalnih ploča.

Prve od njih, na primjer *Midday* iz 1960. godine, zatvorena su oblika (slika 283) i masivnije, nego što će biti naredne. Međutim, vidljive su već znatne razlike između Smitha i Caroa. Caro ide za sveobuhvatnim dokinućem temelja, a skulpture mu teže vodoravnom smjeru. Mnoge su se potpuno skrile ispod razine našeg pogleda. Nestalan značaj većine Caroovih radova (*Month of May*, Mjesec svibanj, slika 284) doimlju se tako da izmiču svakom gledaočevu antropomorfiziranju. No, recipročna je akcija već izazvala snažan učinak na čitav okolni prostor. Djelo poput *Month of May* ne može se determinirati ambijentalnim u punom smislu riječi. Ne okružuje gledaoca, niti ovaj može okružiti nju, a još manje joj zaći u unutrašnjost. No glavni zadatak uvijek leži u mijenama zamjećivanja

prostora.

Zanimljivo je prispodobiti Caroovo djelo s početka šezdesetih godina s radovima Engleza Edwarda Paolozzija, kipara istog vremenskog razdoblja. Prethodnoga desetljeća Paolozzi bijaše upleten u rođenje pop-arta u Velikoj Britaniji, no njegova je skulptura ostala na stupnju kompromisa između prvih ideja pop-arta i nadrealizma. Vjernost dvjema strujama bistro se sažela u najznačajnijoj Paolozzijevoj tehnici, a to znači kreiranju zamršena površinskog motiva na listovima voska, s uporabom sitnih zupčanika, kotača dječjih automobilčića i sličnih sitnica, zatim oblikovanju voštanih listića u ublaženu sliku monstruoznih spodoba koji se ulijevaju u broncu, tradicionalan kiparski materijal. Zatim i Paolozzi počinje rabiti industrijske produkte u obliku gotovih komada, koje sve zajedno zavaruje i lakira živahnim bojama. Na taj način kreirani oblici imaju sasvim ljudski izgled. Bijahu to ingeniozne prikaze mašte, nalik robotima i marsijancima iz stripova.

Caro je izvršio značajan utjecaj na mlađe engleske kipare svojom prosvjetnom djelatnošću u St. Martin's School of Art, koji se prvi put mogao uočiti na izložbi naslovljenoj *The New Generation* (1965. godine) u londonskoj Whitechapel Art Gallery. Većina izlagača bijahu Caroovi učenici iz St. Martin's School. Među njima Philip King i William Tucker. Kingova skulptura *Through* ostvarena je iste godine (slika 286) i predstavlja neke značajke ove grupe umjetnika. Ovdje se susrećemo s prizvukom formalnog ambigviteta,

premda podosta već nadvladana, odbjegla u oslobođenju od svake eventualne izvanjske ili nostalgične asocijacije, čak i one evocirane Caroovim gredama. On oživljava već po sebi neutralan materijal, kao što je staklena žica, obojivši ga slobodno sintetskim bojama. I ne samo međusobna akcija formi, nego je još snažnije i sama boja, pridonijela životnosti djela.

William Tucker (slika 287) vjerno prati Caroov primjer. Uspoređujući, međutim, *Month of May* s *Nine Poles* (Devet šipki) vidimo da je umjetnik prolazio proces preustrojstva. Tuckerova skulptura posjeduje gotovo suhoparnu logiku koja se umnogome razlikuje od Caroovih običaja u uporabi jednakih elemenata.

Neophodnost reda i logike, koja se nazire u Kinga i Tuckera, ponovno će se javiti, s još drastičnijom formom, u američkoj skulpturi istoga razdoblja. Postojale su, naravno neke podudarnosti sa suvremenom engleskom umjetničkom produkcijom. Primjerice, očigledna je srodnost *Nine Poles* s *Audrey I* Kennetha Snelsona (slika 288). Obojica koriste logičnu uporabu linearnih cjelina, no što bliže promotrimo oba djela, to su ona manje slična. Snelson preuzima i pretjeruje s jednom osobinom Davida Smitha: osjećaj nestabilnosti. Jedan američki kritičar, analizirajući ovdje reproducirano djelo, primjećuje: *Audrey I* je dinamička struktura koja dostiže jedva tanahnu i nesigurnu ravnotežu. U razini s vrhom triangularnih cjelina njegova je irealnost istaknuta jednako tako kao i njegova ovisnost o opstanku sistema šupljina.« (Stephen A. Kurtz »Kenneth Snelson: The Elegant Solu-

tion«, *Arts Magazine,* New York, 1968.)

Snelson uzdiže na viši stupanj privremeno značenje djela Davida Smitha, uvodeći zaista lelujavu i nesigurnu graditeljsku tehniku. Snelsonovo se djelo smješta onkraj glavne struje američke skulpture šezdesetih godina, jer se komadi, premda sami za sebe uprošteni, koriste za gradnju kompliciranih struktura. I Snelson bi, zacijelo, bio pojednostavnio vlastita ostvarenja tijekom naredna desetljeća, s tim da ih svede na čvršća i pravilnija rješenja.

Izraz *minimal art,* preveden obično kao minimalistička umjetnost ili minimalizam, izumio je filozof Richard Wollheim 1965. godine. Njime se poslužio kako bi opisao tip suvremena umjetničkog objekta koji je, čini se, utemeljio vlastitu estetsku vrijednost na paradoksalnom nedostatku umjetničkog sadržaja. *Ready-mades* Marcela Duchampa, predstavljali bi u ovom smislu izvanredan primjer. Gotovo istog časa kritičari usvojiše termin kao definiciju koja se dobro uklapala u poseban tip skulpture, do krajnosti pojednostavljene kakva je u modi Amerike onog doba. Također su takva djela definirana »primarnim strukturama« — kao što govori i naslov izložbe upriličene u njujorškom Jewish Museumu 1966. godine, a pokret koji ih je objelodanio nazvan je »strukturalizam«. Među umjetnicima koji su izlagali na ovoj smotri bijahu Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Le-Witt, John McCracken i Robert Morris.

Tony Smith je umjetnik s najjasnije iskazanom derivacijom strukturalizma posljednjih skulptura Da-

vida Smitha. Izgled njegovih skulptura ovisan je, barem jednim dijelom, o tegobnom putu koji ga je doveo konačnoj predaji ovoj vrsti umjetnosti. Rođen 1912, on je ostvario karijeru arhitekta kao asistent Franka Lloyda Wrighta, krajem tridesetih godina. Nakon, otprilike dvadeset godina, projektira mnogobrojne zgrade za svoj račun. Njegova je kiparska karijera započela tek 1960, a odluku na taj korak duguje uglavnom svome nezadovoljstvu u odnosu na nedostatke graditeljstva kao i činjenici da su intencije arhitekta uvijek kompromitirane i osujećene pritiskom ljudskih navika i potreba.

No, i u djelima Tonyja Smitha ustoličio se kult bezizražajnosti koju smo susreli u djelima Andyja Warhola. Opisujući genezu svoga *Amaryllisa* (slika 289) umjetnik je rekao: »Počeo sam s kušnjom da načinim nešto nalik šupljini. Htio sam svesti prostor i svjetlost do najopipljivije moguće kakvoće, a sa svakog drugog stajališta to bi bila arhitektura jednog slaboumnika.« (Tony Smith, iz kataloga *Tony Smith — Two Exhibitions of Sculpture*, u Wadsworth Athenaeum, Hartford, Connecticut, 1966; također i u ICA u Filadelfiji, 1966—67)

Ovo djelo jasno otkriva vezu s Davidom Smithom. *Amaryllis* je golema kutijasta struktura, ostvarena metalnim listovima, uvećanim i združenim u cjelinu sličnim dijelovima *Cube*. Njegove velebne dimenzije, kao da odražava bogato iskustvo Tonyja Smitha — arhitekta. No ova karakteristika njegovih radova nije naročito izuzetna. Brojne su minimalističke skulpture

divovskih dimenzija i kritičari su ovu osobinu poistovjetili s krajnjom banalnošću forme i psihološkim obrascem *Gestalta*. »Dobri *Gestalt*« kojeg gledalac nesvjesno traži, kraljuje, prema ovoj teoriji, u smirujućoj uniformnosti ovih golemih, prostranih površina i činjenici da njihova enormnost prekriva pred našim očima svaki drugi predmet.

Nije baš sve što se pokrilo etiketom *minimal arta* obuhvatilo osobine jednostavnosti koju sugerira i sam naziv. U lakiranim staklenim kockama Larryja Bella (slika 290) i u onima na čijoj je površini odlučio ucrtati slike ponavlja se kompleksna igra odbljesaka. A, kada je zanemario kocke i počeo naprosto slagati lakirane staklene pločice pod pravim kutom jedne spram drugih, nastavlja se igra slika kao glavni subjekt njegovih djela.

U najprisnijoj intimi *minimal arta* ustoličila se puritanska strogost, koja rađa umjetnika poput Bella, nekako tuđeg i svojim vlastitim nakanama. Takvo puritanstvo očituje se poglavito u djelu Dona Judda, kipara s izraženom strašću za najsveobuhvatnijom vizijom i izbjegavanjem svakog dvosmisla (slike 291, 292). Judd izjavljuje: »Forma, volumen, boja, površina, to su stvari za sebe. Ne treba ih skrivati čineći ih dijelom nečeg drugoga. Forme i materijali ne bi trebali biti nagrđivani kontekstom. Jedna ili četiri kutije u redu, bilo koji predmet, prost ili složen u nizove, čini dio lokalna rasporeda, smještaja koji se teško može definirati redom. Serija je red koji uspostavljam ja ili netko drugi i ne može je se smatrati dijelom

nekog šireg rasporeda. Ne dotiče se nikakva reda ili nereda, općenito, koji su svaki za sebe činjenične datosti. Serija od četiri ili šest dijelova neće izmijeniti galvanizirano željezo, ili čelik, ili bilo koju drugu stvar koja formira kutiju.« (Don Judd, *Perspecta II, 1967, Portfolio: 4 Sculptors,* New York, 1967)

Jedina je povlastica s Juddove strane bilo kakvu obliku dvosmisla činjenica da njegove skulpture, kao i slike s trakama Kennetha Nolanda ili, prije njih, Brancusijev *Stup bez kraja* izazivlju utisak da bi se slijedom istovjetnih oblika mogle odvući do u beskraj.

Drugi način da se iskaže ova ideja koristi Carl Andre sa svojim podovima (slika 293), gdje razni elementi (u ovom slučaju bakrene ploče) imaju još manje koristi nego Juddove kutije. Andreovo djelo također pokazuje neke česte karakteristike *minimal arta:* isticanje plošne strukture poda; s druge je strane htio istaći činjenicu da skulptura postaje ono što je konačno definirano kao »komad za postavu«, određen da se prilagodi posebnoj fizičkoj situaciji, bez utanačena identiteta, budući su svi njezini sastavni dijelovi pokretljivi.

Andreova djela i djela Sola Le Witta imaju nekih dodirnih točaka, međutim, u mnogočemu se i razilaze. Le Wittove strukture, na primjer, u *3 Part Set 789* (slika 294) otkrivaju sukob »konceptualnog reda i vizualnog nereda«. Le Witt koristi kontradikciju između onog što vidimo i onog što stvarno znamo da jest. *3 Part Set* predstavlja u vizualnoj formi matematički niz, ali naša percepcija ostaje ometana elementima

koji su tuđi zbiljskom sadržaju djela: elementi perspektive, činjenica da se jedan dio nalazi ispred drugoga, baca sjenu i tako dalje. Zamišljeni sadržaj LeWittovih skulptura zbližuje ih izravno s njegovim zidnim slikarijama. Ovdje se znak podredio nizu strogih pravila kojih je funkcija da isključuju sve efekte volje ili slučaja.

Robert Morris bijaše jednim od prvih teoretičara strukturalističkog pokreta. Evolucija njegova djela vrlo je zanimljiva. Prva djela kao *Untitled,* iz 1966. godine (slika 295) otkrivaju strogost kiparstva poslije Davida Smitha. U ovom izuzetnom primjeru umjetnik želi sveobuhvatno naglasiti značenje skulpture, umetnuvši unutar nje svjetiljku i to tako da svjetlost dopire kroz dvije suprotne pukotine. Htio nam je pokazati kako je prstenast oblik, kakav smo navikli smatrati solidnim i jedinstvenim, u stvari šupljina. Značenje narednih djela (slika 296) sasvim je oprečan strogosti i, vjerojatno, mnogo crpi iz morbidnih skulptura Claesa Oldenburga. U jednom napisu utjecajnog lista *Artforum* Morris je ustvrdio u slijedećoj izjavi o svojoj novoj orijentaciji: »U predmetnoj umjetnosti procesi nisu vidljivi. Vidljivi su često materijali od kojih su djela izrađivana. Kad oni to jesu, njihova je racionalnost samo privid. Industrijski kruti materijali mogu se s lakoćom namještati pod pravim kutom jedni spram drugih, ali njihov izbor uvjetuje vrednovanje *a priori* najbolje tehnike konstrukcije. Savršena formalna izvedba predmeta prethodi bilo kakvoj prednosti sredstava.«

Prema Morrisu rješenje se nalazi u praćenju pokazatelja koji 'leže u samim materijalima: »Ponekad se dogodi da rukujemo nekim predmetima izravno, bez ikakva prethodna oruđa. U takvu slučaju drži se da je materijal u vezi s indikacijama koje proistječu iz nepredviđenih formi. Pojam reda nužno je slučajan, nejasan i bezvredan. Slučajno poredati, nagomilati u hrpu, objesiti — sve to materijalu daje efemernu formu. Neizvjesnost je prihvaćena, a neodređenost implicitna, jer bi jednostavno premještanje dalo različitu konfiguraciju i jer je napuštanje unaprijed određene forme i trajnih zakonitosti bilo kojeg reda pozitivna afirmacija.« (Robert Morris, »Anti-Form« *Artforum*, New York, travanj 1968).

Morrisovo tumačenje prema kome skulptura, da bi je se odista smatralo minimalističkom, mora u potpunosti napustiti svaku formalnu predeterminaciju, naišlo je na odobravanje mnogih avangardnih umjetnika. Engleski kipar Barry Flannagan sa svojim *Four Rahsbs 4* (slika 297), u najmanju ruku pokušava, čini se, protestirati zbog djelatnosti grupe *New Generation* koja stvara u istom razdoblju. Njegove se forme mogu smatrati parodijom na sve što su radili ostali engleski umjetnici istog vremena. Flannaganovo djelo ostvareno je iste godine, na primjer, kada i *Nine Poles* Williama Tuckera.

Untitled (Bez naslova, slika 298) Richarda Serre nastoji postići jednak antiformalni učinak Morrisa koristeći u mnogo većoj mjeri neuobičajene materijale i, poput Morrisovih pustenih komadića uključuje jed-

nostavan ali prikriven princip reda, jer su metalni oblici realizirani ulijevanjem rastopljena olova u kutove sobe u kojoj su raspoređene, i prihvaćanjem svega što se zbiva kao »datosti«. Međutim *Nine Rubber Belts and Neon* (slika 299) moguće je izravno prispodobiti s Juddovim pustenim komadima koji vise, iz iste godine. Valovita neonska cijev koja čini jedan od spletova s gumenim remenima, može biti promatrana i kao ironično tumačenje Morrisove tvrdnje da izabran materijal sam određuje vlastiti oblik. U *Wrapped Neon Piece* Keitha Sonniera (slika 300) kaligrafija cijevi veže se za neka Morrisova djela, kao što se Lichtensteinove *Brushstrokes* vezuju za tehnike apstraktnog ekspresionizma.

S *Gomilom papira* njemačkog umjetnika Reinera Ruthenbecka (slika 301) minimalistička umjetnost dovela je do ekstremne granice svoju averziju prema formi. Ovo djelo, premda nastalo samo prije nekoliko godina, čini se, ucrtava krajnju točku koju je dosegla evolucija poslijeratnog kiparstva. Teško je zamisliti nešto još radikalnije u opreci s djelima Henryja Moorea neposredno iza rata.

Minimalistička umjetnost je imala toliko snažan utjecaj da je naprosto zarazila umjetnike čija se senzibilnost nikada ne bi mogla prilagoditi doktrinama jednog Judda i Morrisa. Skulpture Dana Flavina ostvarene su normalnim aparatima osvjetljenja s fluorescentom. Djelo kao *Monument for V. Tatlin* (slika 302) usmjerava gledaočevu pažnju u više različitih pravaca. Naslov i forma možda bi mogli objasniti

parafrazu Tatlinovog projekta za *Spomenik trećoj internacionali*. U tom je smislu odnos dvoznačan: s jedne strane konstruktivizam, s druge pop-art. Odabrani materijal, neonske cijevi, u svakom slučaju proizišao je iz pop-arta, jer je uzet kao znak trgovačke reklame. Nadalje, *assemblage* s gotovim industrijskim predmetima pokazuje, sa stajališta tehnološkog pristupa, da Flavina možemo smatrati nasljednikom Davida Smitha. Međutim, njegovo djelo, usprkos prividnoj jednostavnosti, izazivlje kod publike, barem kod informirana gledaoca, niz kompleksnih asocijacija. Bez obzira na to, Flavin ne želi da simboli koje otkrivamo u njegovu djelu utječu na ono što zaista vidimo: »Kako sam uvijek govorio, mislim da umjetnost gubi svoj toliko isticani smisao za misterij i usmjerava se na značenje opće, pametno realizirane dekoracije. Simbolizam oslabljuje, postaje suvišnim. Mi težimo k srži umjetnosti, prema ne-umjetnosti, prema općem smislu dekoracije, pristupnom svakome i indiferentnom na svaku psihološku implikaciju, prema jednom neutralnom vizualnom užitku koji svaki čovjek može spoznati.« (Dan Flavin, iz kataloga izložbi *A New Aesthetic*, Washington Gallery of Modern Art, 1967, strana 35)

John McCracken i Craig Kauffman razlikuju se od strukturalista među koje ih često ubrajaju, zbog općeg dojma zavodljivosti i dekorativizma, što ih bliži jednom drugom tipu umjetnosti rođene šezdesetih godina u Kaliforniji (odakle su obojica), a osobito rafiniranom pop-artu Eda Rusche. Kauffman se pojavljuje krajem pedesetih godina i u to vrijeme njegova

djela prate nalet slikarske apstrakcije koja je u San Franciscu u modi. Godine 1963. ostvario je svoje prve slike u plastici, industrijske obrade, temeljene na organičkim formama, a od 1967. izveo je seriju pravokutnika sa zaobljenim uglovima, pod vakuumom (slika 303). To su njegova najpoznatija djela. Iako trodimenzionalna, pitanje je mogu li se smatrati skulpturama ili slikama s obzirom na izjavu samog autora: »Istina, počeo sam raditi u plastici kako bih ostvario formalan temelj, no uglavnom me gurala strast za stanovitim tipom boje, svjetlosti, čulna odgovora u odnosu na materijal...« (Craig Kauffman — *ibid.* strana 51)

McCracken duguje vlastitu reputaciju seriji ploha živo obojenih, prislonjenih o zid. (*Red Plant,* slika 304). Što se tiče samog umjetnika on ih drži pravim, istinskim skulpturama: »Zanima me kreiranje stvari, koje postoje i djeluju u zbiljskom prostoru na integralan, a ne na statičan način. Želim skulpturu koja ima definiranu nazočnost i vlastitu individualnost, ali koja istodobno funkcionira u međusobnu djelovanju s onim što je okružuje.« (John McCracken, *ibid.* strana 37)

S druge strane on ne poriče važnost boje: »Boju smatram strukturalnim materijalom kojim se služim da bih ostvario meni zanimljive forme. Ako u jednom drugom smislu upotrebljavam obloženo drvo, staklenu žicu, lak, kao strukturalne komponente, to je sekundarno. Otkrio sam da mi neke kombinacije intenziteta i prozirnosti boje i dotjerivanje površine

pružaju upravo ona ekspresivna sredstva koja su meni potrebna.« (John McCracken, iz »New Talents USA«, *Art in America,* svezak 54, New York, srpanj 1966) McCrackenovo djelo pokazuje do koje je granice učvršćena razlika između skulpture i slikarstva.

Uspjeh i trenutačna dominacija minimalističke umjetnosti fenomeni su koji će zadati posla budućim povjesničarima umjetnosti da bi ih mogli protumačiti. I na ovako neznatnoj vremenskoj udaljenosti moguće je spoznati da umjetnost s kraja šezdesetih godina predstavlja krizno razdoblje u odnosu na modernizam i njegovu publiku. Clement Greenberg, vrhunski promicatelj, možda, utemeljitelj *Post-Painterly Abstraction,* uvjereni obožavalac Davida Smitha i Anthonyja Caroa, optužio je minimaliste da su izobličili ono što je on definirao izrazom: »otisnuti se daleko« u ispitivanje određeno da se u sebi samom istroši. Bio je uvjeren da se razvila tendencija k ekstremizmu i da se mlađi umjetnici takmiče za mjesto na čelu, odsad već institucionalizirane avangarde.

Tu, dakako, leže valjani motivi da se ustvrdi kako je razvoj minimalizma uvelike posljedica bitke za prevlast unutar zatvorena kruga umjetničkog društva. Čitajući spise umjetnika-teoretika kao Roberta Morrisa, zamjećujemo kako višeznačje iznesenih zamisli stoji u izravno recipročnu odnosu s jednostavnošću radova. Također se možemo uvjeriti da, ne samo Morris, nego i gotovo svi minimalisti umišljaju kako gledalac treba njihovim djelima uputiti visok stupanj estetskog sofizma i jasnu spoznaju vlastite senzi-

bilnosti, osjećaj propadanja u ponor u koji ga ona bacaju. Umjetnost koja izmiče ukusu traži od promatrača njegovo duboko poznavanje zajedno sa svim mehanizmima koje uključuje. To znači da je *minimal art* očigledno mandarinistički stil. A, kako će takav stil, nesvakidašnji i elitan, moći djelovati u demokratskom društvu?

Možda se odgovor krije u njegovu dugovanju nagloj institucionalizaciji modernog pokreta. Trenutak njezina rađanja, šezdesetih godina, jest ujedno i doba kada se počelo uviđati, ne po prvi put, nego još mnogo jasnije, da je aktivnost umjetničke avangarde gotovo sasvim ovisila o društvenu patronatu. Što je više umjetnik bio avangardan (pretpostavimo da je moguće naći čvrste kriterije za definiciju avangarde) to je s jačim pouzdanjem gledao na javni sektor kao na moguć oslonac.






OZADKINE 56











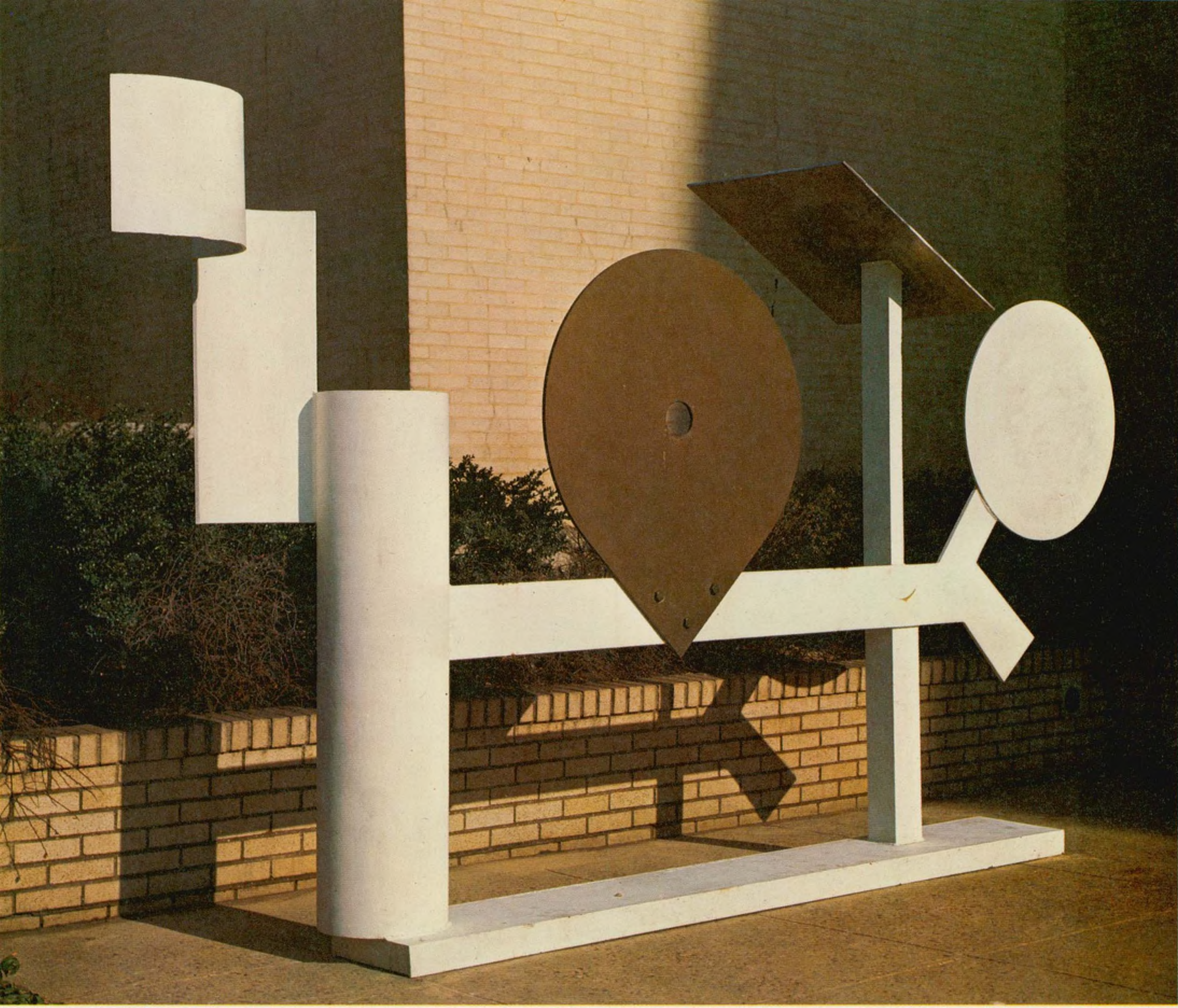




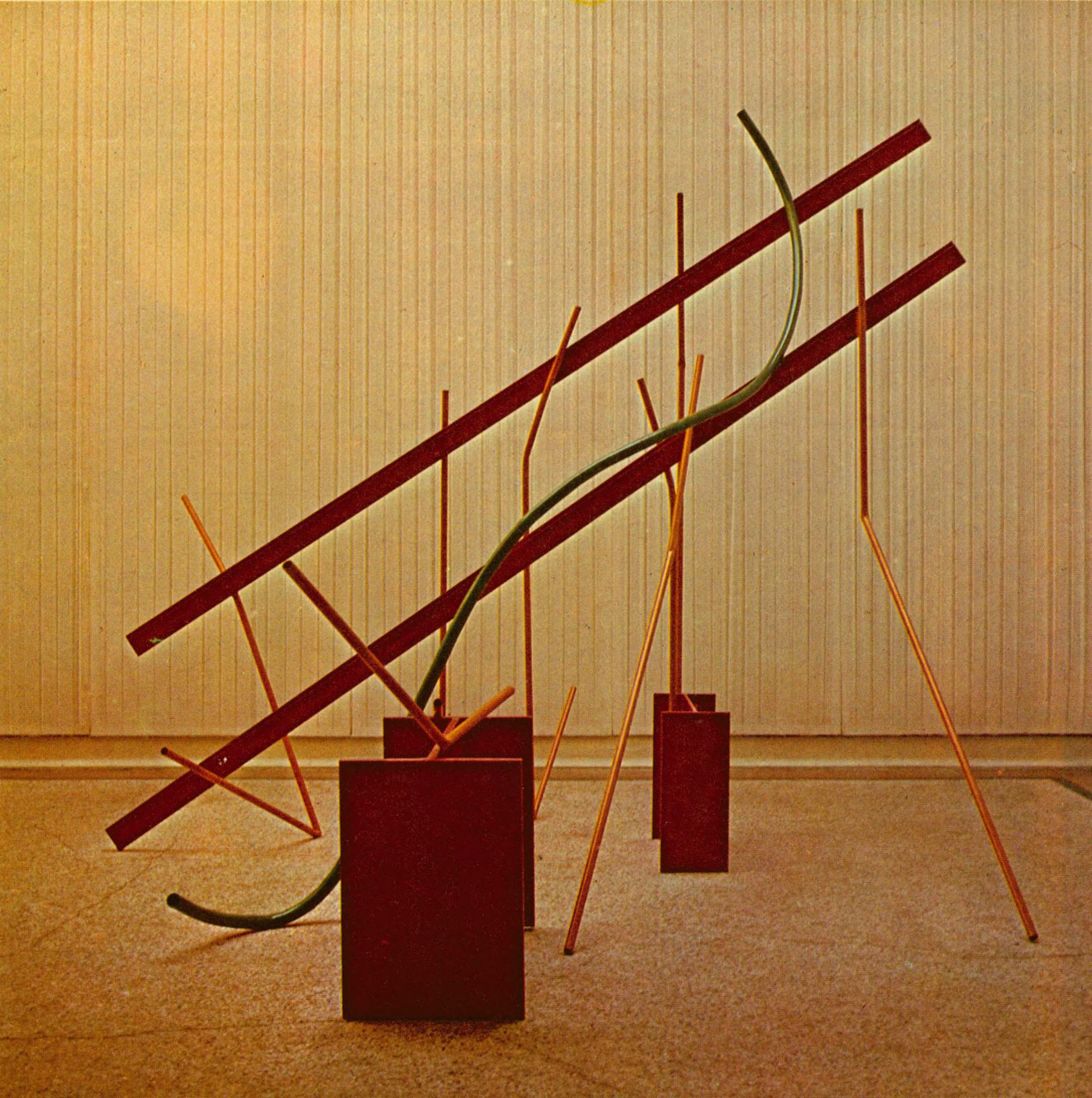








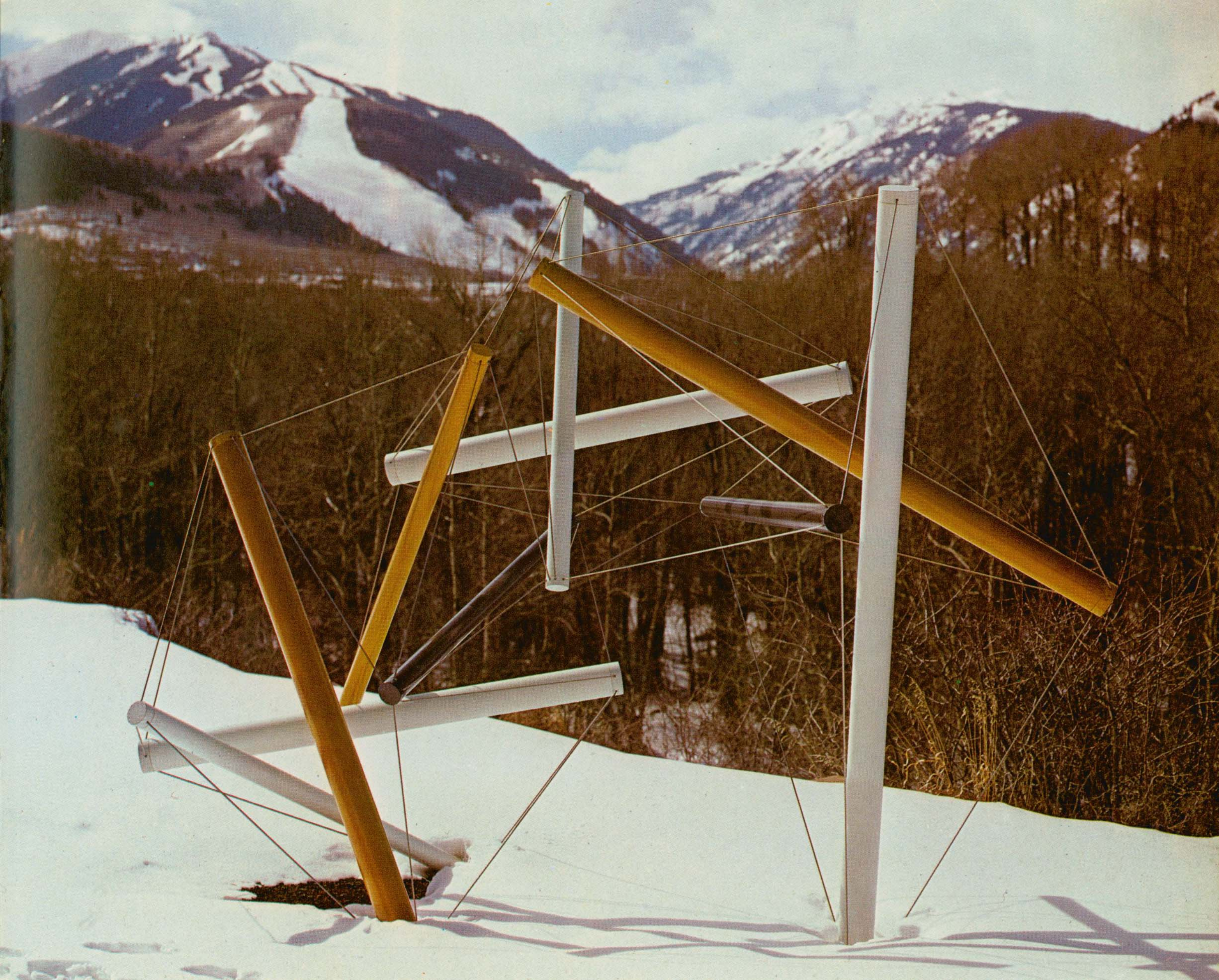






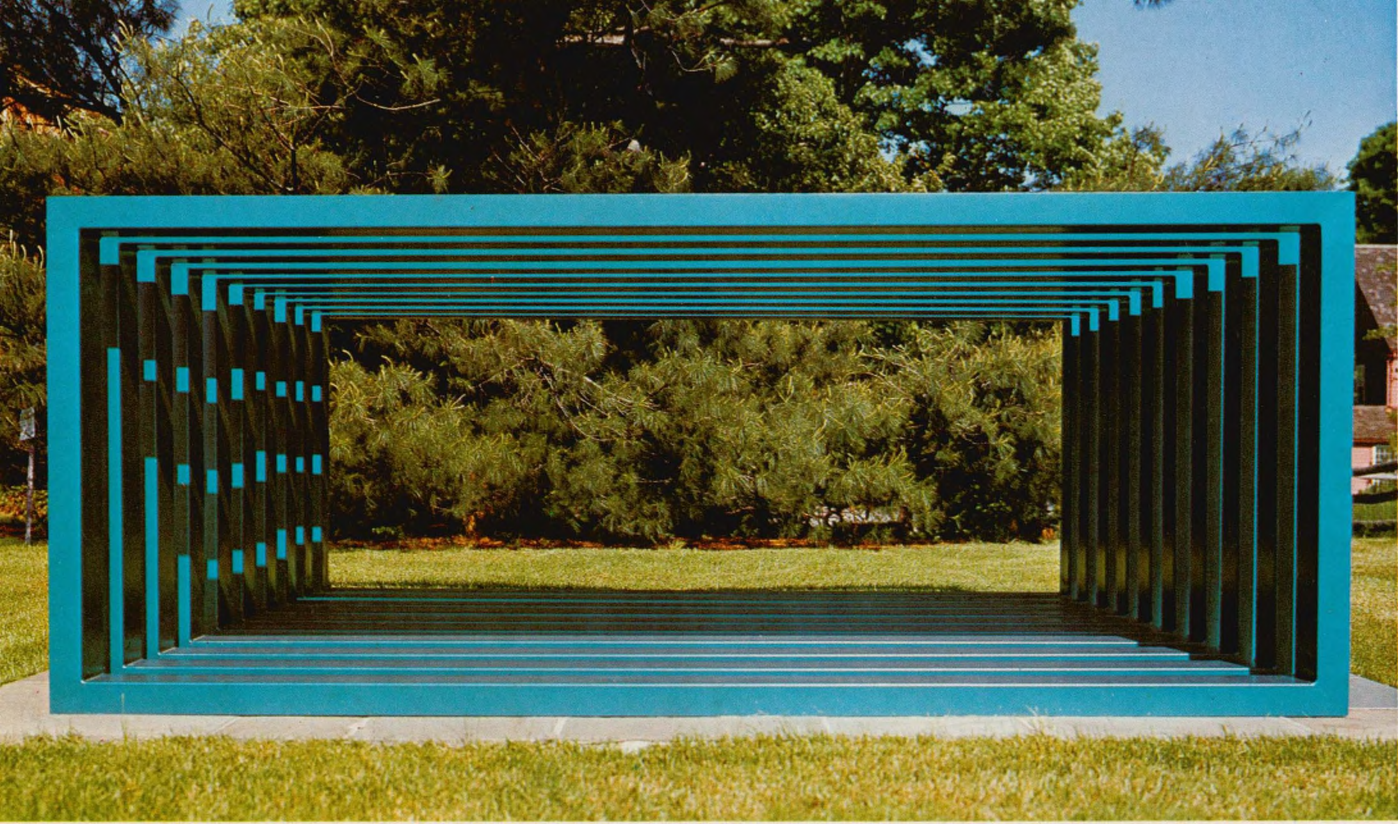


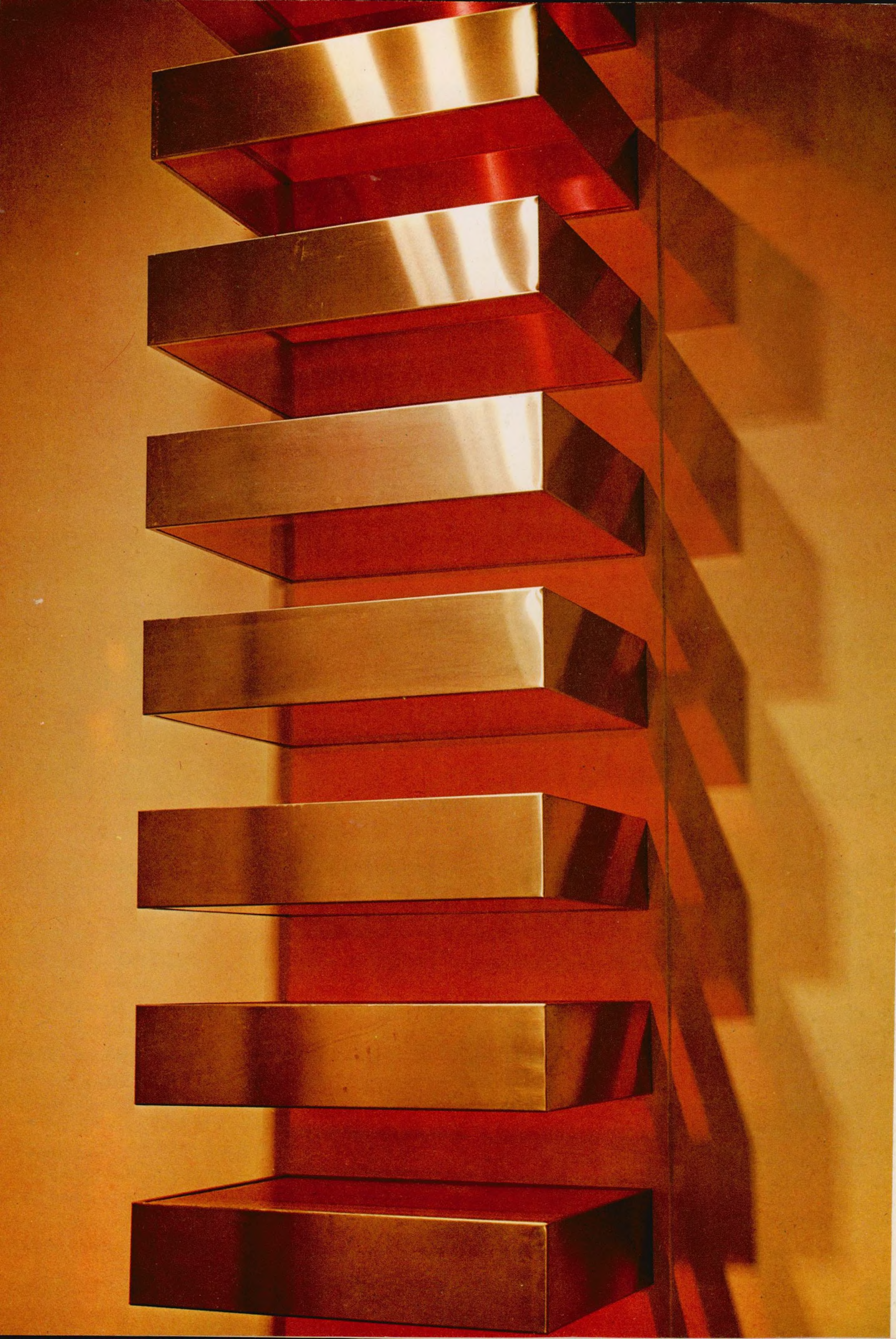




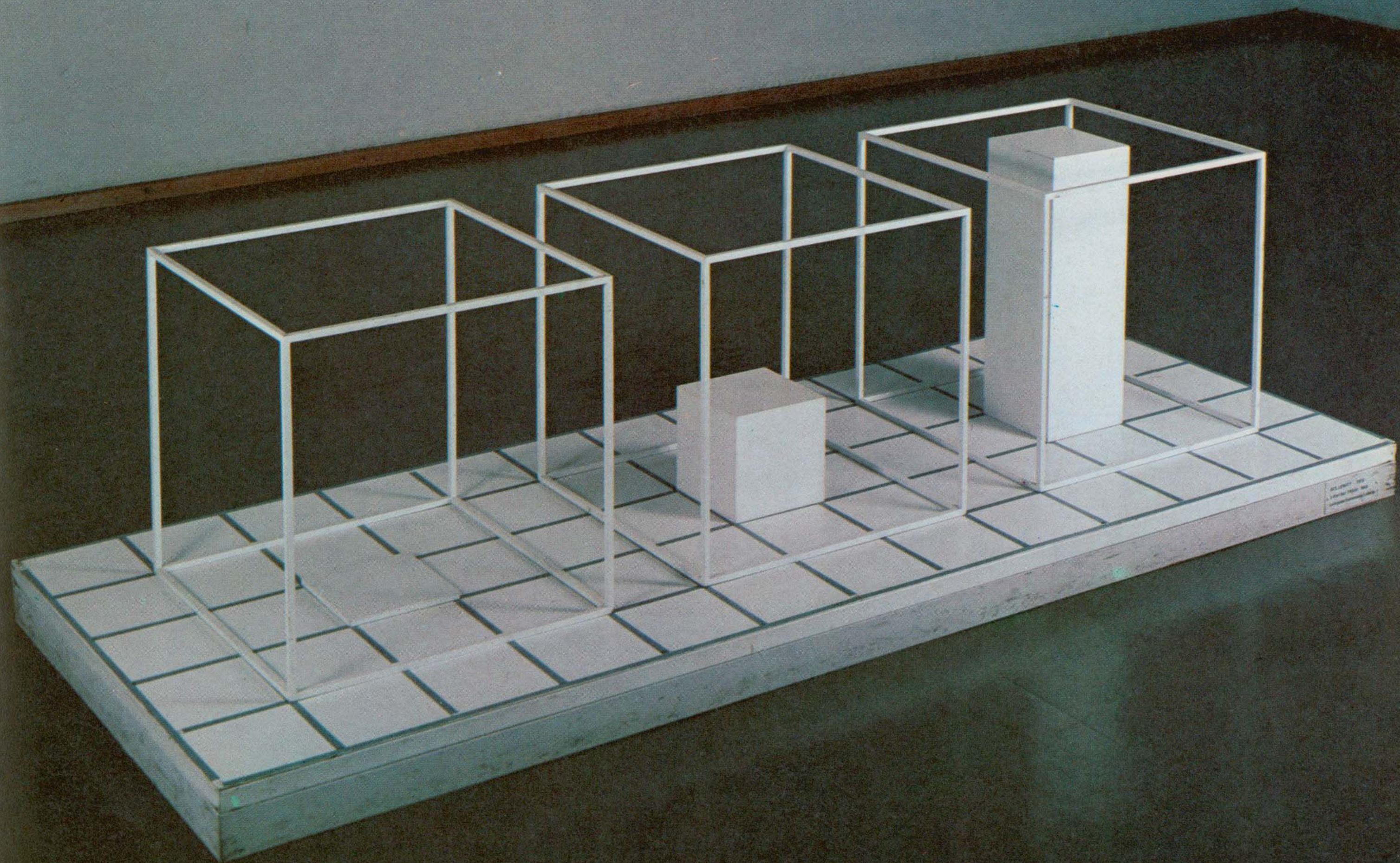


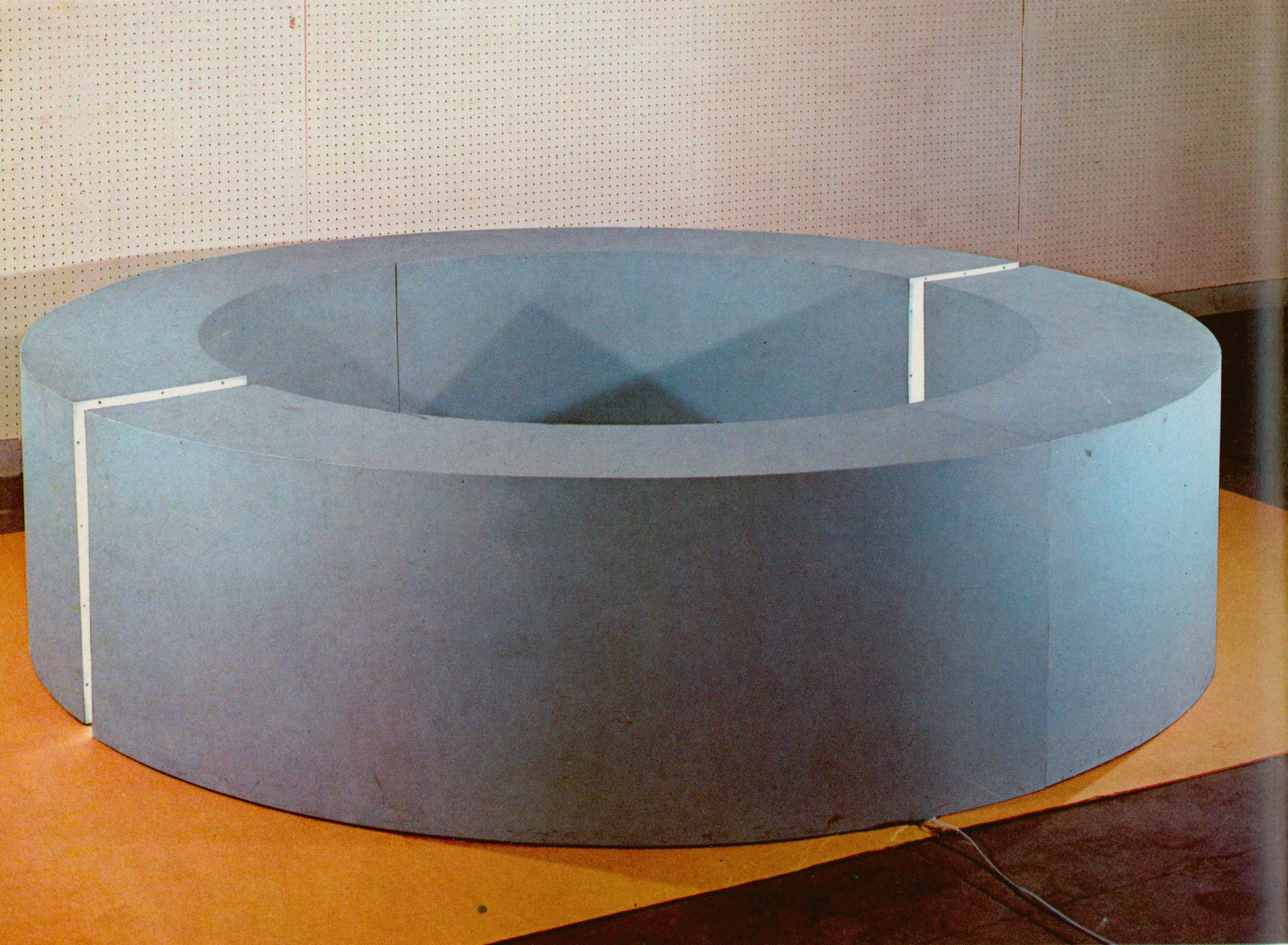








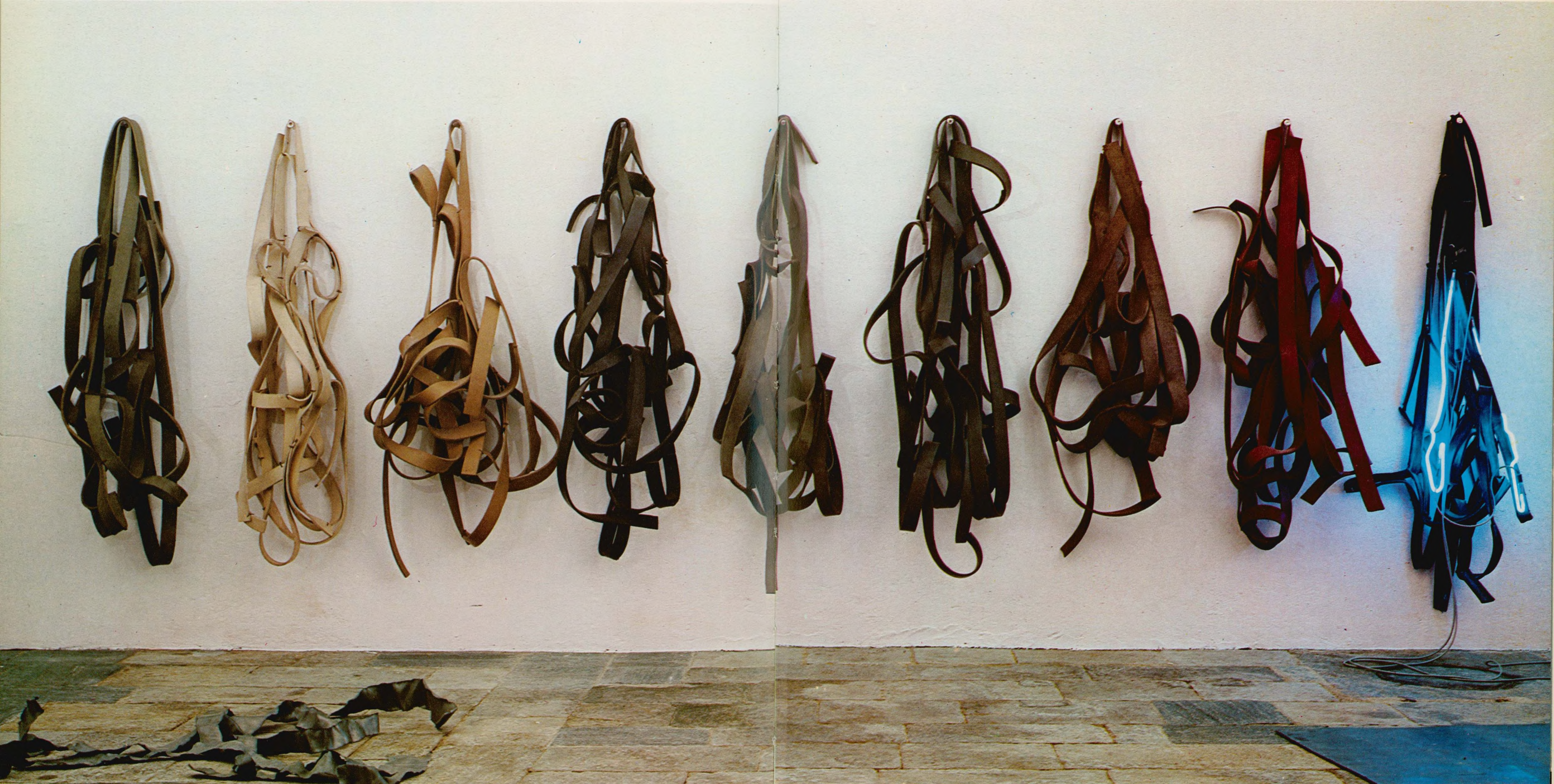


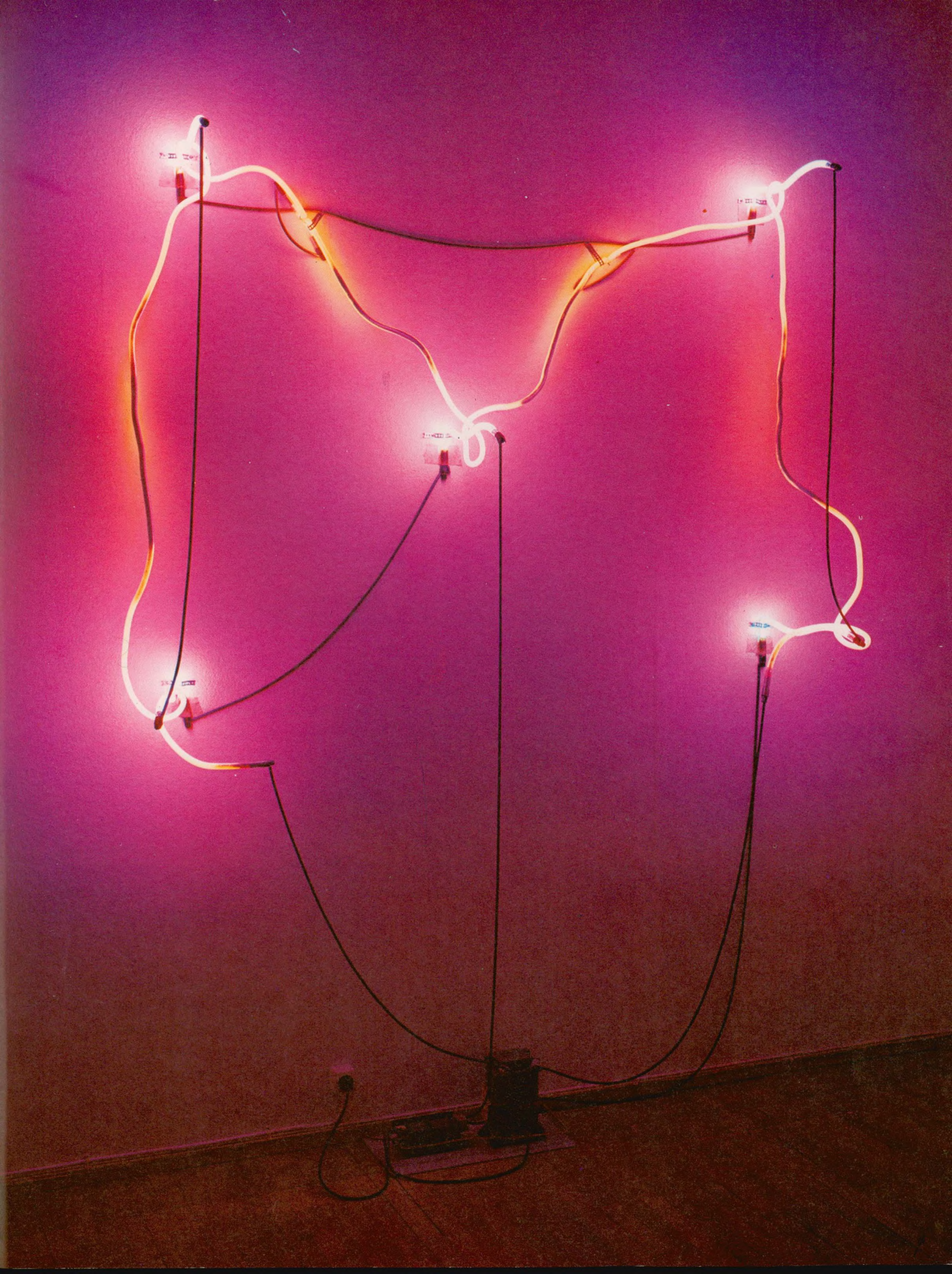




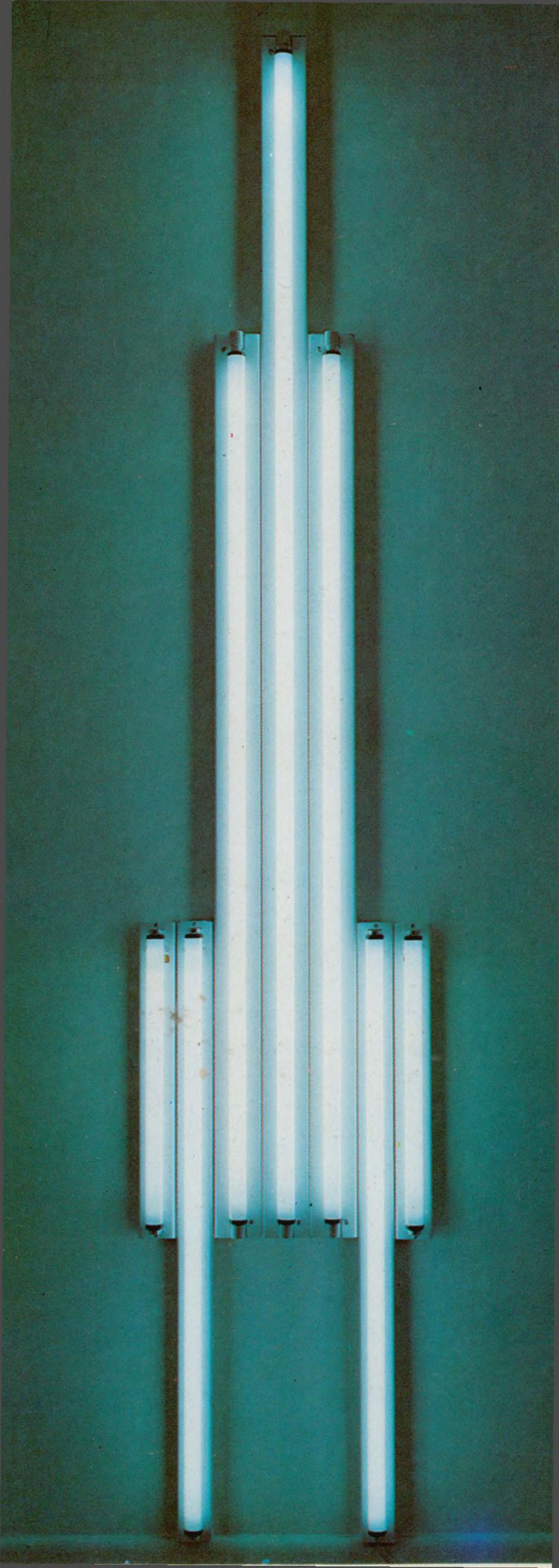




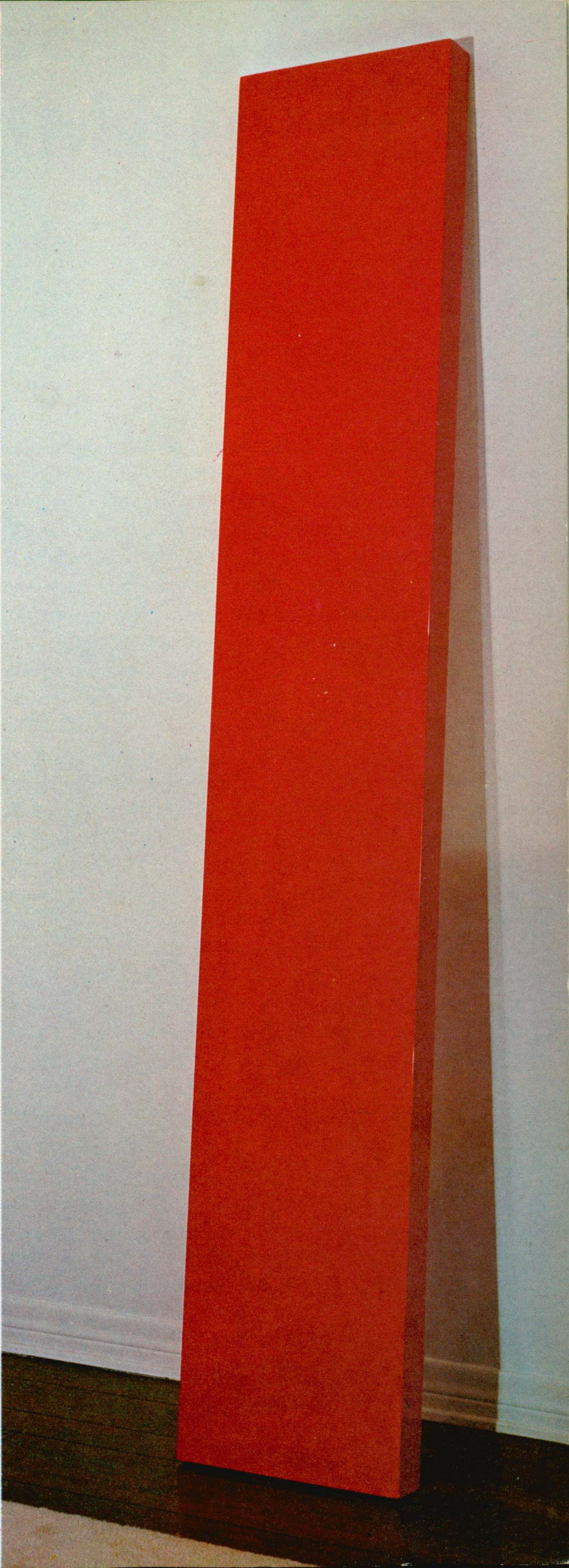












Happening i ambijentalna umjetnost

Ako se minimalistička umjetnost čini najelitnijim trenutkom poslijeratnoga modernog pokreta (vidjet ćemo kako će se konceptualna umjetnost definirati još elitnijom), *happening* i ostale »spektakularne manifestacije« što ih organiziraju avangardni umjetnici mogli bi se smatrati nekim populističkim pokušajem.

Treba paziti da se obred *happeninga* ne prikaže kao kakav stilistički pokret, ekvivalent popa ili opa jer je to pojava vezana za više umjetničkih pokreta. Druga bi pogreška, možda još teža, bila smatrati *happening* proizvodom umjetničkog podneblja nastalog poslije 1945. Bilo je to oživljavanje nekih aspekata prvog modernog pokreta. U godinama koje su prethodile prvom svjetskom ratu ruski i talijanski futuristi već su priredili spektakularne manifestacije raznoga tipa. Za vrijeme rata, dadaistički *cabaret* u Zürichu bio je jedan od najvažnijih smotra dadaističkog duha. Nakon toga, su dadaisti priredili razne kulturne manifestacije da bi javnost upoznali s onim što su radili.

Talijanski futurizam je bio prvi moderni pokret koji je radnoj sobi i umjetničkoj galeriji pretpostavio dvoranu za predavanja, kazalište i ulicu. F. T. Marinetti, utemeljitelj pokreta, bio je genijalan publicist. Još od 1908. shvatio je kako »članci, pjesme i polemike više nisu dovoljni. Trebalo je apsolutno promijeniti metodu, izići na ulice, jurišati na kazališta i uvesti pest u umjetničku borbu«. (F. T. Marinetti, *Teorija i futuristički izum*, priredio L. De Maria, Milano 1968, strana 201.)

I do nas je dospjelo nekoliko zabavnih izvješća »futurističkih večeri« što ih je organizirao Marinetti sa svojim kolegama. Evo, na primjer, prizora iz jedne ekshibicije koja se odigrala u Napulju, kako ga opisuje Francesco Cangiullo, Marinettijev prijatelj i kolega: »Odjednom izbiše kavge u parteru, budući da se dvorana počela dijeliti na one za i protiv. Ovi napadahu, ufitiljeni, neustrašive futuriste, ispaljujući grdnje i rječine, ispruženih šaka, raščupani poput obrazina. Drugi su pljeskali pomamnom reakcijom. 'Živio Marinetti! Dolje s njim! Živio! Dolje! Idioti! Kreteni! Ooooh! Kurvini sinovi!'« Ne znam je li jasno. Sve je to bilo okrunjeno bacanjem biljnih projektila: krumpirima, rajčicama, kestenima, kao u počast Cereri... Naposljetku, u vrlo relativnu smirenju, glava futurista uzima riječ...« (F. Cangiullo, Futurističke večeri /*Serate futuriste*/, Milano, Ceschina, 1961)

Ruski futuristi, koji su praktički već od samoga početka bili u uskom doticaju s onim što je Marinetti radio, slijedili su mu primjer priređujući ekshibicije na svoj račun. Pjesnik Majakovski šetao je moskovskim ulicama u žutoj košulji s drvenom žlicom u zapućku. Drugi članovi futurističke skupine imali su čudne znakove oslikane po licu — jedan je na obrazu naslikao psa koji mokri da »pokaže kako je osjetljiv na vonj«. U godinama između 1913. i 1914. Majakovski i njegovi prijatelji braća Burliuk i Vasilij Kamenski proputovali su kroz sedamnaest gradova Rusije da bi proširili svoje zamisli. David Burliuk je dao da mu na čelu ispišu riječ »Ja — Burliuk« u nadi da će pobuditi

potrebnu senzaciju.

Svejedno, unatoč njihovoj odluci da izazovu bijes publike — jedan ruski manifest, tiskan 1912. nosio je naslov *Pljuska ukusima publike* — moskovska avangarda je morala zamijetiti kako su njezine nastranosti bile nevjerojatno popularne kod lokalnog građanstva koje je sakupljalo i njihova djela.

Züriški dadaisti bili su jednako tako željni da izazovu i zbune javnost. Hugo Ball, vođa skupine, opisuje u svome dnevniku dosta potanko jednu ekshibiciju. Noge su mu, pripovijeda, bile uvučene u uske cilindre od modra kartona, koji su mu dopirali do kukova. Iznad njih bi oblačio haljinu od kartona, a ponekad ovratnik i kaput, skrletne boje izvana, a zlatne iznutra, koji je umjetnik mogao pomicati služeći se laktom. Ball je nosio dug cilindričan šešir kao kakav vrač. Tako opremljen, počeo bi recitirati neku »apstraktnu pjesmu« sastavljenu od zvukova bez smisla. Nakon nekoliko trenutaka zbunjenosti, publika prasnu: »U središtu gužve Ball osta ukopan na svome mjestu (u odjeći od kartona ne bi se ionako mogao kretati) i sučeli se s mnoštvom gracioznih djevojaka i svečanih buržuja, koje se grohotom smijalo i pljeskalo, nalik na Savonarolu, nepomičan, fanatičan i hladnokrvan.« (Hans Richter, *Dada,* London 1965, str. 42)

U godinama koje su slijedile neposredno za sukobom dadaizam je preselio svoj glavni štab u Pariz, da bi se naposljetku pretvorio u nadrealizam i nastavio tradiciju smotri i ekshibicija. Evo kako je jedan neprijateljski raspoložen novinar opisao jednu od

prvih ekshibicija Maxa Ernsta: »S njima karakterističnim lošim ukusom, dadaisti su se vratili terorizmu. Pozornica je bila u nekom podrumu i iznenada se sva svjetla pogasiše; iz nekih prijeklopnih vratašca vinule se tužaljke. Drugi lakrdijaš, skriven iza svlačionice, uvrijedi nazočne... dadaisti bez kravata i s bijelim rukavicama, protrčavali su uzduž i poprijeko dvoranom... André Breton je žvakao žigice, a Ribemont-Dessaignes neprekidno galamio. 'Pada mi kiša po lubanji.' Aragon mijaukaše. Philippe Soupalt i Tzara igrahu se skrivača, a Benjamin Péret i Charchoune stiskaše jedan drugome ruku svake dvije minute. Nasred praga je Jaques Rigaut brojio automobile i perle gospođa...« (Maurice Nadeau, *The History of Surrealism*, New York, strana 62—63)

Ako potražimo zajednički nazivnik svim ovim prvim manifestacijama avangarde, naći ćemo zacijelo osobine za koje talijanski kritičar Renato Poggioli tvrdi da su siguran pokazatelj avangardizma — on ih sažimlje pod pojmom »aktivizma, antagonizma, nihilizma i agonizma«. No, pronaći ćemo i drugo nešto, teže predvidljivo. Već od svoga početka avangardne manifestacije mnogotoga duguju popularnom kazalištu.

Da bismo im razumjeli motive, morat ćemo se još jednom osvrnuti na talijanski futurizam, točnije na manifest o *Teatru di Varietà*, koji se pojavio 1913. godine. To je jedan od najznačajnijih futurističkih manifesta. Među motivima kojima opravdava egzaltaciju varijetea, nalazimo i slijedeće: »Autori, glumci i tehničko osoblje varijetea imaju samo jedan razlog da

postoje i trijumfiraju — to jest, da neprestano iznalaze nove elemente zapanjujućeg. Odatle apsolutna nemogućnost zastoja ili ponavljanja, odatle uporno nadmetanje mozgova i mišica da bi se svladali razni rekordi okretnosti, brzine i snage, komplikacija i elegancije.«

Susrećemo nadalje: »Varijete je danas lonac u kome kipe elementi jedne nove senzibilnosti. Tu leži ironična rastava svih otrcanih prototipova Lijepog, Velikog, Svečanog, Religioznog, Surovog, Zavodljivog i Zastrašujućeg i, nadalje, apstraktna razrada novih prototipova, koji će uslijediti nakon ovih. (*Marinetti i futurizam*, priredio L. de Maria, Milano, 1973. str. 112 i 113)

Teško da bi bilo moguće i danas bolje opisati najambicioznije nakane *happeninga*. Očigledna veza avangardnih manifestacija šezdesetih i sedamdesetih godina s popularnim predstavama u vrijeme kada se rađa moderni pokret, jedan je od paradoksalnih aspekata povijesti avangarde.

U razdoblju neposredno iza drugog svjetskog rata, kao što smo vidjeli, u umjetnosti postoji tendencija introverzije, škrto naklonjena *performance* šireg spektra, kako su je zamislili futuristi. No ipak je sam futurizam već pao u nemilost zbog kulta rata i nasilja koje zagovara Marinetti te njegovih tijesnih dodira s fašizmom potkraj njegove karijere.

Unatoč tome modernistička žeđ za autopublicitetom i potreba za izravnim suočenjem publike ostaju i dalje. Godine 1950. Georges Mathieu upriličio je u pariškom Théâtre Sarah Bernhardt večer poezije i tom

prilikom na pozornici nacrtao golemu sliku. Trebalo mu je samo dvadeset minuta. Iduće je godine isti umjetnik priredio niz *Ceremonija za komemoraciju druge osude Sigiera di Brabantea.* Odigraše se u četiri ciklusa; jedan kraljevski, jedan svećenički, jedan buržoaski, s Voltaireom, Diderotom i ostalim simbolima prikazanim na vješalima, s portretom Descartesa po kome se hoda i, napokon, suvremeni ciklus kojeg su atrakcija bili hladnjaci i džuboksi.

Neke od najzanimljivijih priredbi iz toga razdoblja odigravale su se na udaljenim mjestima i nisu bile u tolikoj mjeri simptomima potrebe da se privuče pažnja publike, koliko nepodnošenja uvjeta u kojima se kretao taj isti umjetnički svijet. Godine 1952. glazbenik John Cage organizirao je večer u Black Mountain Collegeu gdje je predavao. Publiku, smještenu u četiri trokutasta odjela, okrenuta prema središtu dvorane, zabavljao je sam Cage, zboreći na vrhu nekih ljestava, te Charles Olson s nekoliko pjesama koje je recitirao s vrha drugih ljestava i raznorodna glazba (Robert Rauschenberg bi uključivao gramofon na polugu). Istodobno su se usred svega kretali plesači.

Od sredine pedesetih godina nadalje u Japanu djeluje grupa Gutai. Mnoga njezina ostvarenja anticipiraju ono što će u Evropi biti učinjeno tek mnogo kasnije. Već od 1950. godine Kazuo Shiraga je priređivao ekshibicije na otvorenom u kojima bi se koristio vlastitim tijelom kao izražajnim sredstvom. Grupa Gutai nešto je poput spoja negdašnje japanske sklonosti prema obredima, razrađene pomoću novih

doktrina modernog pokreta.

Istinsko i pravo rođenje *happeninga* povezuje se, napokon, s pojavom pokreta pop-arta u Americi. Većina najvažnijih pop-umjetnika priređivala je ili sudjelovala u *happeninzima* početkom šezdesetih godina, a poneki su postali i specijalistima, poput Allana Kaprowa, čija se popularnost temelji isključivo na toj vrsti aktivnosti.

Kako smo već zamijetili, postoji veza između pop-happeninga i onog dijela popa za koji se kaže *environmental,* ambijentalni. Brižljivo izrađen Kienholzov *Roxy's* (slika 305), rekonstrukcija jednog bordela četrdesetih godina u nadrealističkom stilu, čini se idealnim ambijentom za *happening*. Isto vrijedi i za impozantan Oldenburgov *Bedroom Ensemble I* (slika 306). Ambijentalna umjetnost ne prethodi *happeningu*. Obje su se forme razvile jedna uz drugu.

The Store (Dućan, slika 307) tematska predstava koju je realizirao Oldenburg, 1961, osigurala je umjetniku osnovu za buduću aktivnost. Za Oldenburga je *happening* samo izravan produžetak vrste posla koji je doveo do realizacije niza djela o kojima je bilo riječi u ranijim poglavljima, a nazvao ih je jednim imenom *Dućan*. »To je samo«, tvrdi on, »ovaj ili onaj način korištenja predmeta u pokretu, a među njima podrazumijevam i ljude kao takve i kao nosioce jednog objektivnog pokreta.« Tako *The Store* potiče realizaciju *Store Days I*. Ovo se zbilo u tri susjedne sobe; spavaća soba — zatvor, soba za dnevni boravak — mrtvačnica — javna kuća; kuhinja — mesnica. Radnja

se odigrava u tri čina. Ulazi mušterija, Pogodba, Borba osnivača. Svaka je soba podijeljena na različita »mjesta«, što odgovara različitim fazama događaja. Ova razrađena prostorna i vremenska razdioba stoji u raskoraku sa suštinskom jednostavnošću radnje.

I Jim Dine je, također, mislio na vizualne aspekte *happeninga,* koje organizira kao »nastavak« svojega slikarstva, dodavši međutim da »tu ima i drugih implikacija jer ja razmišljam na dvije razine«. Dospio je do tog stupnja još izravnije u djelu *The Smiling Workman* (Nasmiješeni radnik); kratak prizor priređen u Judson Churchu u New Yorku, 1960. godine (slika 309). Sam Dine je opisao tu zgodu ovako: »Dao sam da se izradi apartman sa tri tkanine; dvije su poslužile kao zidovi, a jedna kao pod. Bio je tu i stol sa tri posude laka i dva kista; platno je bilo obojeno bijelim. Pristupih odostrag s reflektorom koji me osvjetljavao. Sav sam bio crveno obojen s velikim crnim ustima: crvene glave i lica oblačio sam crveni ogrtač koji se spuštao do poda. Počeh pisati: Volim ovo što upravo činim u narančastoj i plavoj boji i, kada dođoh do onog 'ovo što upravo činim', počeo sam pisati vrlo žurno, zatim sam zgrabio jednu od posuda i popio lak; izlio sam brzo na glavu sadržaj drugih dviju posuda te doslovce zaronio preko platna. Svjetla se pogasiše.« (Jim Dine in *Happenings,* priredio Michael Kirby, New York 1965, str. 185.)

Dine je opisao i *Vaudeville Show* (slika 308) koji slijedi iza *The Smiling Workman:* »Zbiše se najluđe stvari: glazba svira na orguljama, a ja govorim — bješe

to *collage* na magnetofonskoj traci. Dolazio bih na pozornicu u crvenu plaštu, sav prekrit vatom, lica obojena žutim. Slijedeći glazbu odmatao bih tu vatu i puštao je da padne na tle. Kad je više nije bilo, odlazio bih.« (*Ibid.* str. 186)

Predstava ne bi završavala odlaskom umjetnika. Nakon što bi se ovaj povlačio s pozornice, počeo bi ples povrća koje je visilo o koncu: igra kupusa, mrkvi, salata i celera. Pobacali bi crveni lak iza kulisa i opet bi se pojavljivao Dine u svojim crvenim haljinama i sa slamnatim šeširom, vodeći ispod ruke dvije lutke od kartona koje su predstavljale nage djevojke, držao ih je tako da je svaka njegova ruka predstavljala ruku jedne od lutaka. S njima bi izvodio balet.

Tko god bude pročitao ovaj opis *Vaudeville Showa*, neće moći izbjeći pomisli ne na samo futuristički manifest o varijeteu koji je već spomenut, nego i na opis dvaju baleta Erica Satiea, *Parade* i *Relâche*. *Parade*, nedavno iznova prikazan u Londonu, u vrlo vjernoj rekonstrukciji pokazuje da je iznenađujuće dobro anticipirao *happeninge* šezdesetih godina i uvukao svoje korijenje u isto tlo popularne predstave.

Među najpoznatijim umjetnicima koji su priredili *happening* u Sjedinjenim Državama šezdesetih godina, bijahu Red Grooms, Robert Whitman, Allan Kaprow i Carolee Schneeman. Grooms, čiji je *Burning Building* (Zgrada u plamenu) ostvaren 1959. godine, bio je jednom od prvih manifestacija novog zanimanja za spektakularnu umjetnost u Americi, sjeća se golemog utjecaja velikih cirkusa na njegovu dječju maštu,

onog, Ringling Brothersa, Barnum & Bailey koji su još u ovo vrijeme bili plodni. On je izjavio: »Struktura mojih ekshibicija izvedena je iz ideje da priredim scenu inspiriranu opremom jednog akrobata. Evo kako se još jednom susrećemo s idejama i prizorima koje smo već imali prilike vidjeti.«

Dok su Oldenburg, Dine i Grooms prestali organizirati predstave, Robert Withman i Allan Kaprow nastaviše se zanimati za taj oblik vizualne aktivnosti. Withman je predstavljao stanovit kontrast prema Dineu i Oldenburgu, jer je njegovo djelo u odnosu na njihova puno apstraktnije. Njega ne zanima rukovanje predmetima nego vremenom. »Ono što me zanima prije nego kazalište, jest utrošak vremena koji ono zahtijeva. Za mene vrijeme znači nešto materijalno. Volim ga koristiti u ovom smislu. Njegovo se korištenje nimalo ne razlikuje od upotrebe laka, krede ili ma kojeg drugog materijala koji postoji u prirodi. Ono može opisivati druge prirodne događaje.« (Robert Whitman, *ibid.* str. 134).

Premda se njegovi *happeninzi* čine apstraktnijima od Dineovih i Oldenburgovih, sam umjetnik ih smatra jednako »pripovijestima fizičkih iskustava i realističkih, naturalističkih opisa naravnoga svijeta«. Whitman se uvelike služi filmom u svojim predstavama, koristeći kontrast između radnje zabilježene na celuloidnoj traci (jedan stupanj više od gledatelja) i radnje koja se odigrava u njegovoj nazočnosti. *Cinema Piece* iz 1968. postavlja izravno suočenje onoga što je zbiljsko i onoga što je registracija zbilje. Evo, na primjer, tuša, a

istodobno se na platnu projicira film o djevojci koja se tušira.

U svojoj uglednoj knjižici *Environments and Happenings,* Adrian Henry je definirao Allana Kaprowa figurom temeljnoga značaja za rađanje *happeninga* i vrhunskim autoritetom u odnosu na njegov razvoj od ambijentalne umjetnosti. Kaprowova se karijera uvijek odvijala na dva kolosijeka, jednom akademskom, kao profesora povijesti umjetnosti i drugom, umjetničko-stvaralačkom, isprva kao apstraktnog ekspresionista, a zatim oko sredine pedesetih godina, kao kreatora *assemblagea.* Ovi su stalno pridobivali sve ambijentalniji značaj i otuda je u svoje vrijeme proizišlo uvjerenje »da je svaki promatralac ambijentalne umjetnosti njezin sastavni dio«.

Premda su njegovi *happeninzi* rođeni na tako neformalan način, ipak se oni isprva temelje na brižljivoj scenografiji i pomno su ispitivani. No ubrzo je Kaprow shvatio da se susreće s mnogim poteškoćama: glumci nisu ničemu potrebni, jer pretendiraju da budu zvijezde, a uvijek su bili smeteni i glupi; u prijatelje se ne može pouzdati. Kaprow odluči da svaki put slobodno upotrijebi ono sa čim se može raspolagati, osobe i ambijente. No i ta mu je odluka donijela izvjesne poteškoće, nadasve nedostatak vremena za probe, kad se *happening* odigravao izvan New Yorka, s novom grupom glumaca diletanata: »Tako se, kao prvo, morao pronaći način da se predstava izvede bez proba; iskoristiti u najkraćem mogućem vremenu raspoložive ljude na licu mjesta; tako sam mislio na

najjednostavnije situacije i prizore, one kojih je mehanizam što je manje moguće zamršen i koji bi imali površinske implikacije. Napisati ih na komad papira i razdijeliti nešto ranije svakome tko je u stanju naučiti. Oni koji žele sudjelovati, mogu se sami odlučiti hoće li ili ne. Zatim, kad sam završio nešto malo ranije od utvrđena datuma predstave, već sam raspolagao sa spremnom grupom i mogao s njom raspravljati o najdubljim implikacijama *happeninga* i detaljima ekshibicije.« (Allan Kaprow *ibid.* str. 49)

Tako je Kaprow iz čisto praktičkih razmatranja došao do toga da pridaje manje važnosti onim vrijednostima koje je publika izvlačila iz njegovih *happeninga*, a više onima koje bi nalazili sami sudionici. U njegovu djelu susrećemo prijelaz k *happeningu* zamišljenom kao terapeutskom obredu. To nadasve zamjećujemo u djelima kao što je *Gas* (1966, slike 310, 311, 312) koje se odigrava na različitim mjestima, te je samo svojom prirodom moglo biti shvaćeno u potpunosti jedino od onih koji su u njemu sudjelovali.

Kaprowovo djelo pobuđuje neka razmatranja s obzirom na pravu narav *happeninga*, barem onakvog kakav se razvio u Americi. Michael Kirby, autor jedne od prvih knjiga na tu temu, predlaže slijedeću definiciju: »*Happening* je kazališna forma u kojoj se različite elemente, uključujući i neformalnu recitaciju, organizira u strukturu po dijelovima.« »Strukturom po dijelovima« smatra *happening* koji je sastavljen od neovisnih jedinica, koje se mogu i ne moraju odigravati istodobno i s tim u vezi sugerira prispodobu s

cirkuskim predstavama na tri staze. »Neformalnom recitacijom« smatra izostavljanje kategorija mjesta, vremena i stila, koje susrećemo u svakom tipu kazališne predstave.

Definicija je bila predložena 1965. godine i čini se da savršeno pristaje djelima umjetnika koje Kirby ispituje: Dine, Oldenburg, Kaprow, Grooms, Whitman. Zanimljivo je da bi ona manje odgovarala umjetnicima koje je Kirby zanemario. I u djelu Carolee Schneeman postoji trag slobodne virtuoznosti (slika 313), prihvaćanja i istodobna odbijanja moralnih i teatralnih konvencija koje predstavi pridaju vrlo precizno obilježje.

Kada se *happening* definitivno potvrdio u njujorškim umjetničkim krugovima (brzo je privukao pažnju mondena svijeta ili koji se takvim smatrao, poput cabareta ruskih futurista u predrevolucionarnoj Moskvi), predstava se kao sredstvo komunikacije počela odvijati u sasvim različitim pravcima. Mnogi od njih ne trpe postojanje *happeninga* kao priznate umjetničke forme. Tradicionalno kazalište protiv kojega su umjetnici priredili ovu efikasnu, ali anarhičnu pobunu, brzo je iskoristilo priliku da se združi sa zborovima kritike. Kazalište Off Broadway, poglavito ono Off Off Broadway treba neograničeno zahvaliti *happeningu*. Zagušljiva pripovjedalačka diktatura bila je oborena i dramaturzi su mogli komunicirati s građanstvom putem vizualnih i verbalnih prizora, koji bi se samo nekoliko godina ranije učinili luckastima i apsolutno iracionalnima. U međuvremenu se manifestira obno-

vljeno zanimanje za improvizaciju, a glumci izgubiše onu nespretnost koju Allan Kaprow nalazi tako frustrirajućom.

U Americi je *happening* izvršio znatan utjecaj i na balet. Avangardne su baletne skupine, na primjer grupa Merce Cunninghama, već dugo slijedile aktivnosti pokreta, ali im Whitmanove i Kaprowove ideje otvoriše put k najsmjelijem eksperimentiranju. Barijera između profesionalnog baletana i amatera — mnogo oštrija od one profesionalnog glumca i glumca-amatera — barem je djelomice bila srušena. Umjetnici koji su poput Rauschenberga već odavna radili s Cunninghamom, mogli su se odsada pojaviti u koreografskoj predstavi, a da ne ispadnu smiješnima. S druge strane, profesionalni baletni plesači poput Yvonne Rainer mogli su slobodno raditi na pozornici ono što se inače nikada ne bi usudili (slike 314, 315, 316, 317).

»Večeri umjetnosti i tehnologije«, o kojima smo već govorili, predstavljaju manje ohrabrenje u svome razvoju (slika 316, Steve Paxton, *Physical Things,* Fizičke stvari). Velika industrija je već bila spremna dati svoja vlastita sredstva, novac i uznapredovalu tehnologiju u službu onog što se izvorno predstavljalo pobunom protiv svega što je ta ista velebna industrija trebala značiti. Opet je glavni darovatelj bio eklektični Rauschenberg koji je uspio asimilirati iskustvo tehnologije i iskoristiti ga u djelu poput *Soundings* (slika 318). I projekti ambijentalnih djela kao *Movie Drome* Stana VanDerBeeka (slika 319), pokazuju blijedu sličnost

happeningu, kao spektakularne igre svjetlom, korištene krajem šezdesetih godina od vrhunskih rock-grupa poput one Pinka Floyda.

Ono što je nedostajalo američkom *happeningu* bješe suočenje sa zbiljom, koje zauzima tako bitno mjesto u prvim futurističkim i dadaističkim nastupima. Kada su evropski umjetnici poput Wolfa Vostella ili, pak, japanski kao Ay-O, radili u Americi, jedno prikriveno tumačenje političke i socijalne situacije dijelilo je njihove predstave od onih koje stvaraju lokalni umjetnici. To se opaža, na primjer, u *Kill Paper not People* (Ubij papir, ne čovjeka) Aya Oa, predstavljenom u Fluxus Paper Concertu u New Yorku, 1967. godine, (slika 320). I činjenica da Vostell upotrebljava nešto što naziva *decollageom* (slika 321) kao kreativno ishodište, bilo je predznakom ovakva raznorodna orijentiranja iako, možda, u općenitijem smislu. Evo kako Vostel, neformalnim terminima objašnjava svoju misao: »Ushitili su me upravo predznaci i emocije jedne neprekidne preobrazbe sredine i umjetničkog izričaja, kojih je dominantna općenita značajka, uništenje, rasulo i otpor. *Decollage* jest kreativno načelo koje se temelji na uništenju i samouništenju, suprotno od *collagea*, koji združuje uglavnom nedirnute elemente, iako su heterogeni.« (Wolf Vostell, iz *Van der Collage zur Assemblage,* Institut für moderne Kunst Nürnberg, 1968)

Da bi se američka umjetnost suočila sa zbiljom, moralo se čekati gorko razdoblje vijetnamskog rata. Neke aktivnosti ovog tipa odigrale su se na West

Coastu u San Franciscu i Los Angelesu, *Los Angeles Provos* (koji su pozajmili ime jedne holandske grupe) dođoše jednom na pomisao da sakupe u getu Watts odbačene predmete, natrpaju ih na okićen kamion i razbacaju po jednoj luksuznoj četvrti. U New Yorku se osnovala, godina 1969, Art Workers' Coalition. Militarističko krilo grupacije osnovala je Guerilla Art Action Group koja je sudjelovala u protestnim manifestacijama u Song Myu, sučelice Picassoovoj *Guernici:* tijekom smotre čitali su se ulomci iz Biblije i izvješća o masakrima, objavljena u listu *Life*. Neki članovi GAAG-a sudjelovali su u organizaciji smotre naslovljene *The People's Flag Show:* razni umjetnici izložili su djela koja kao zajednički sadržaj imaju američku zastavu. Budući da je slika američke zastave zakonski zaštićena, izložba je zatvorena intervencijom policije, a neki su umjetnici, nedvojbeno prikrivena zadovoljstva, optuženi zbog učešća.

Epizode poput ove čine se bezvrijednim stvarima, usporedimo li ih s aktivnošću članova bečkog umjetničkog instituta. Austrijsko društvo poslijeratnog razdoblja konzervativnije je od ma kojeg drugog društva u Evropi. U tom je smislu ekvivalentom Marinettijevoj Italiji, u godinama prije prvog svjetskog rata. Zanimljivo je zabilježiti kojom je brzinom dadaizam tamo prokrčio sebi put. Sredinom šezdesetih godina čitava se jedna umjetnička škola probijala noseći glas o izrazu fantazije u kojoj prevladava sadistički element. Herman Nitsch, izražavajući namjeru (lipnja 1962. godine) da »raspori, raščetvori i isjecka

mrtvo janje« kaže nadalje: »Kroz svoju umjetničku produkciju (oblik egzistencijalnog misticizma) prihvaćam sve što je za mene negativno, neukusno, perverzno, opsceno, strast i histerija žrtvena čina da bih VAMA prištedio bestidan pad u ekstremno.« (Herman Nitsch, *Orgien Mysterien Theater*, Frankfurt, 1969).

Godine 1967. drugi umjetnik, Günther Brus, dao se snimiti u ekshibiciji, kako je naziva — *Scheiss-Aktion*, koja se sastojala u obrednu činu javnog ispražnjenja izmeta, a 1969. još jedan član bečke grupe, Otto Mühl, bješe glavnim interpretom predstave nazvane *Libi*, tijekom koje je stavio jaje u vaginu djevojke koja je imala menstruaciju; ova se zatim postavila u takav položaj da je snijela jaje umjetniku u usta.

Ovakvi se prizori javljaju kao protest i pobuna, možda ne toliko zbog specifičnog oblika socijalnog zla, nego više protiv poniženja ljudskog roda. Prije su oni proizvodom nihilizma i agonizma, negoli aktivizma i antagonizma, da se poslužimo Poggiolijevim terminima.

Možda bismo pomislili da bi njezin ekstremizam morao definitivno isključiti ovu grupu iz svakog oblika umjetničkog establishmenta, no i u ovom je slučaju društveno tijelo pokazalo nevjerojatnu sposobnost apsorpcije upravo onih elemenata kojih je funkcija da postanu apsolutno neprihvatljivima. Kassel Documenta iz 1972, prva izložba moderne umjetnosti u Evropi, posvetila je jedan odio djelu Günthera Brusa i Hermana Nitscha. Obojici je bila katalogom

raspoređena ublažujuća determinacija »individualnih mitologija« i nisu uspjeli izazvati posebno zanimanje kod publike koja je masovno posjetila izložbu.

Iako je *happening* pobudio tako golem interes u Americi, umjetnička »zgoda« ili »ekshibicija« uvukla je dublje korijenje u Evropu i jedan od motiva zbog kojih su netom spominjani bečki umjetnici tako spremno dočekani od velikog broja ljudi, krije se u činjenici da su se njihova djela smatrala dijelom mnogo šireg fenomena. Brusov i Nitschov okultni moralizam još je vidljiviji u *performances* drugih umjetnika, osobito njemačkih. Među takvima prisjetimo se Klausa Rinkea *(Muško, Žensko)* (slika 322, 323). U Nizozemskoj se, kao što bi se moglo i očekivati, ovaj izražajni način postavio u tijesan odnos s »ekološkom« umjetnošću koju vidimo kod umjetnika poput Ger Van Elka (slika 324).

Međutim, upravo u Velikoj Britaniji krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, *performance art* kao da ulazi u novu, eksperimentalnu fazu. I to iz različitih motiva. Ponajprije iz nedostatka konkurencije sa strane komunikacijskih sredstava, kao televizije ili eksperimentalnog filma, koji su oduvijek privlačili pažnju američke avangarde. I englesko kazalište čini se mnogo prevrtljivijim od američkoga: to je značilo da u Velikoj Britaniji ne postoji jače rivalstvo između Broadwaya i Off Broadwaya, koji je dugo vremena ulagao svu energiju njujorških prikazivatelja. To je ironičnim paradoksom, dovelo one engleske umjetnike koji su se smatrali »eksperimentalnim« ili avangar-

dom u situaciju da okrenu leđa svakom obliku prave teatralne ekspresije, barem za neko vrijeme. Kažem, »barem« za neko vrijeme, jer je jasno da u Velikoj Britaniji »zgoda« ili »ekshibicija« obično ima izrazitiji značaj negoli u Americi.

Još jedna značajka ove vrste umjetnosti u Velikoj Britaniji jest njezina plodnost i izvan Londona, dok je američki *happening*, suprotno tome, bio originalan fenomen New Yorka, i tek kasnije se proširio drugdje, prvenstveno po sveučilištima i visokim školama gdje se ponajviše opaža utjecaj New Yorka.

Prve su se ekshibicije, upriličene u Velikoj Britaniji — ili barem one poslije rata — odigrale u Liverpoolu prilikom Merseyside Art Festivala 1962. godine čiji promicatelj bješe slikar-pjesnik Adrian Henri. On ih je opisao kao »smjesu pjesama *rock'n'roll* i *assemblage*«. Liverpool je i sada glavnim središtem raznorodnih ambijentalnih umjetničkih smotri koje se najvećim dijelom odigravaju u Great Georges Projectu, velikoj neoklasicističkoj crkvi, prikladno restauriranoj, u jednoj socijalno ugroženoj zoni centra grada.

Yorkshire osobito Leeds i Bradford, bili su također predjelima u kojima je *performance art* doživjela munjevit uspjeh šezdesetih godina. U Bradfordu je žarištem svake aktivnosti bio Albert Hunt s Complementary Studies Departmentom kojim je upravljao u Bradford Collegeu of Art. Godine 1967, na primjer, priredio je u Bradfordu evokaciju oktobarske revolucije kojoj je tada bila pedeseta obljetnica.

Najzanimljivija tvorevina Yorkshira bješe, među-

tim, Welfare State, najbrojnija, ambiciozna i djelotvorna grupa medu onima koje su djelovale u Velikoj Britaniji na polju *performance arta*. Utemeljio ju je i njome upravljao John Fox. Mnogo se raspravljalo o valjanosti slične definicije aktivnosti grupe Welfare State. Članovi grupe deklarirali su se donedavna »umjetnicima«, radije nego glumcima, iako se Welfare State, kao grupa sad već smatra općenito eksperimentalnom kazališnom skupinom. Fox i njegovi sljedbenici posjeduju čudnovatu sposobnost oživljavanja pjesničkih prizora, neočekivanih i memoralnih, putem tehnika koje miješaju ideje posudene iz tradicionalnog *music-balla* i one izvučene iz primitivnih obreda. U jednom manifestu koji je grupa objavila kaže se između ostalog: »Mi stvaramo umjetnost koristeći tradicionalne oblike popularnog kazališta kao: pantomimu, cirkus, sajam, kazalište lutaka, *music-ball*, tako da se naše djelo, osim što postaje pred popularnom publikom zabavnim, komičnim i očigledno prisnim u stilu, obogaćuje i dubljim implikacijama. Mi ćemo spontano i dramatično reagirati na svaku novu pobunu i nastaviti preinačavati jednu umjetnost nezamislivu kao sredstvo suočavanja s organskom i kulturnom smrću. (Citat Adriana Henria, *op. cit.* str. 119)

Još je popularnija od *music-balla* aktivnost grupe koja se s vremena na vrijeme definira (već prema hiru i okolnostima) John Bull's Puncture Repair Kit i The Yorkshire Gnomes. Ona ima povelik nedostatak u odnosu na anarhoidne komedije koje je emitirao engleski radio četrdesetih i pedesetih godina, a poseb-

no što se tiče Goon Showa.

Nisu sva engleska ostvarenja toga reda imala značajku slične podrugljivosti. Stuart Brisley je *happening* pretvorio u pokušaj otpora, bilo za izvoditelja ili za publiku, uronivši na primjer u kadu, u kojoj plutahu iznutrice životinja ili, pak, podnoseći duga razdoblja izolacije u sobi u kojoj je svaki njegov pokret mogao biti registriran. U stvari, jedna je od najzanimljivijih osobina ekshibicija priređivanih u Velikoj Britaniji njihova raznolikost i s tim u vezi uporaba najrazličitijih tehnika. Peter Kuttner (slika 325) se specijalizirao u bojenju hrane zasljepljujućim tonovima, apsolutno nevjerojatnima, ipak posve jestivima. Peter Dockley, međutim, koristi voštane figure, vraćajući se, kao u ovdje prikazanu primjeru imaginaciji naučne fantastike, koja je doživjela tako golemu popularnost u svim redovima pop-arta.

Nije lako razaznati tematike i nakane *performance arta* poslijeratna razdoblja. Ne postoji jedinstveno i jednostavno objašnjenje koje bi opravdalo jezovit naboj energije koja se rasula već početkom šezdesetih godina ovim poljem izražavanja. Po mišljenu nekih »umjetnički događaj« je prvenstveno odgovor nasilnom političkom podneblju. Najvaljaniji njegov aspekt očituje se u sukobu s ustaljenim redom. Prema takvoj interpretaciji pariški »događaji« iz 1968. nisu do li *happening* na širokoj ljestvici. Dostatno je promotriti ovu tvrdnju da bismo joj spoznali zavodljivost. Kao oblik političke komunikacije *happening*, kao i sve ostale manifestacije modernog pokreta, nema gotovo nika-

kve vrijednosti jer je prijenos poruke nepromjenljivo sputavan formalnim obzirima.

Drugi, pak, smatraju ovaj tip umjetničkih manifestacija iznad svega sredstvom demokratizacije avangarde, čije bi se ideje mogle prihvatiti i kod većeg broja osoba, poglavito onih koji uopće ne mogu zamisliti da stupe nogom u neki muzej. Participativan značaj mnogih umjetničkih manifestacija ovog reda odgovara, prema ovoj pretpostavci, želji da se ljudi najaktivnije uključe u kulturne tokove. Jedna sekundarna manifestacija koju je izazvao *happening*, bio je u nekim zemljama takozvani pokret za obrazovanjem umjetnosti zajedništva, koji je želio umjetnost dovesti, njezinim procjenjivanjem na razinu pučanstva. Tužno je što moramo zamijetiti da je prije svega popularnost umjetničke manifestacije na ulici proizišla uglavnom iz svojih nastalgičnih komponenata — predstava temeljenih na prostoj teatralnosti fizičkog tipa, klaunovskih točaka, iz cirkusa i, u drugom redu, da je pokret za »umjetnošću zajedništva« pridonio, u dobru i zlu, napadu uperenu na poimanje umjetničkih vrijednosti kao opstrukcionističkih i antidemokratskih. Moderni je pokret uvijek težio, možda ne k dokinuću ocjenjivalačkih termina, nego njihovu modificiranju i, ako je umjetnost zajedništva naišla na širok odaziv, ono što danas definiramo avangardom, bilo bi, zacijelo, njezinom prvom žrtvom.

Treći način da se sagleda *happening* jest smatrati ga obredom terapeutske funkcije u odnosu na sudionike i u nešto manjoj mjeri gledatelje. Ima zacijelo opravda-

nih razloga da velik dio moderne umjetnosti smatramo zamjenom za religiju u već laiciranom društvu. Freud je predskazao da će ona apsolvirati sličnu funkciju i svoja razmatranja o tome izložio u *Bijedi civilizacije*.

Međutim, je li terapija zaista djelotvorna, kako bi to htjeli zaštitnici avangarde? U svojoj novijoj studiji *Art-Events and Happenings*, Udo Kultermann prispodabljа umjetnike koji organiziraju »zgode« sa starim šamanom: »Šaman ne stvara predmete, premda je on u primitivnim društvima uglavnom umjetnik, i kao takav djeluje, odričući se vlastite individualnosti i žrtvujući se za društvo. Činjenica da se on pokriva prvim licem izaziva kod drugih terapeutske oblike ponašanja. Viđen u ovom svjetlu, *happening* je posljedicom ekspresije modernog šamanizma.« (Udo Kultermann, *Art-Events and Happenings*, London, 1971. str. 12)

Ovdje bi se moglo prigovoriti da to znači uzimati svoje sklonosti kao realnost. Ničim nije dokazano da su obredi koje su izumili moderni umjetnici pobudili u masama bilo kakav oblik dublje angažiranosti. Uistinu, kad se masovna publika slučajno susretne s aktivnošću ove vrste, promatra je s onakvom ravnodušnom i pomalo ironičnom znatiželjom s kojom prihvaća mnogo banalnije događaje.

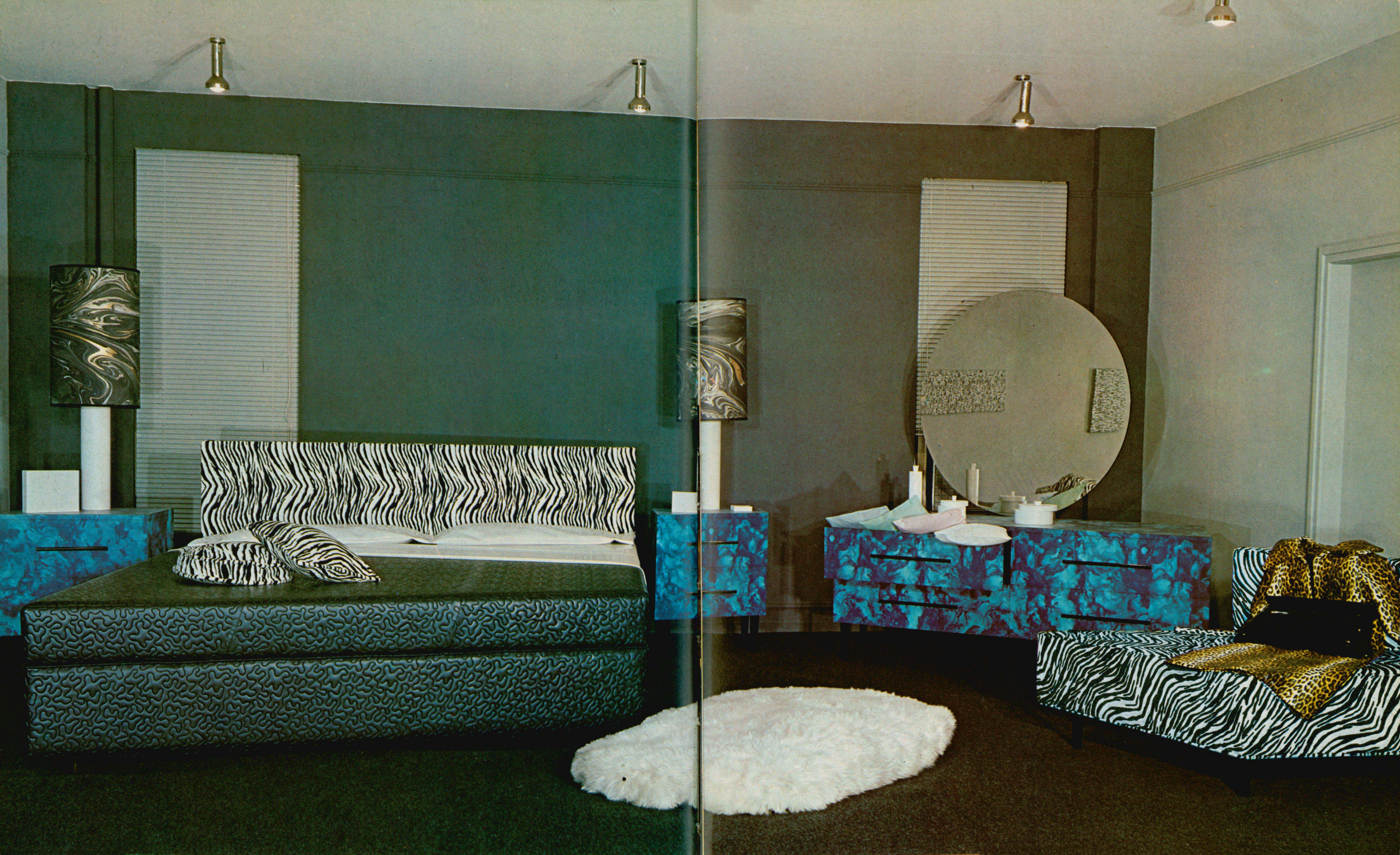
Happening je dostigao maksimum vlastite djelotvornosti u trenutku kad je ispunio tradicionalnu ulogu »trijumfa« preporoda i svete povijesne predstave baroka. Ne treba se začuditi ako je bilo japanskih grupa i umjetnika koji su mu znali prodrijeti u dublji

smisao, često u djelima koja prikazuju tradicionalnu istočnjačku tendenciju stapanja s prirodom. *Balon s toplim zrakom*, Yukihisa Isobea (slika 327) izložen je na sedmom godišnjem Festivalu avangarde u New Yorku, nije bio ništa avangardniji od braće Montgolfier — naprotiv, mnogo manje avangardan, imamo li u vidu progres tehnologije kroz zadnja dva stoljeća. No balon je još uvijek imao moć da ushiti publiku.

Prigoda da se izmijeni slika snijega (slika 328) ostvarena u Japanu, s grupom GUN, kreirala je slikovni prizor dostojan Hiroshigea ili Hokusaia.








galow


JIM Dine
Vaudeville


I LOVE






12



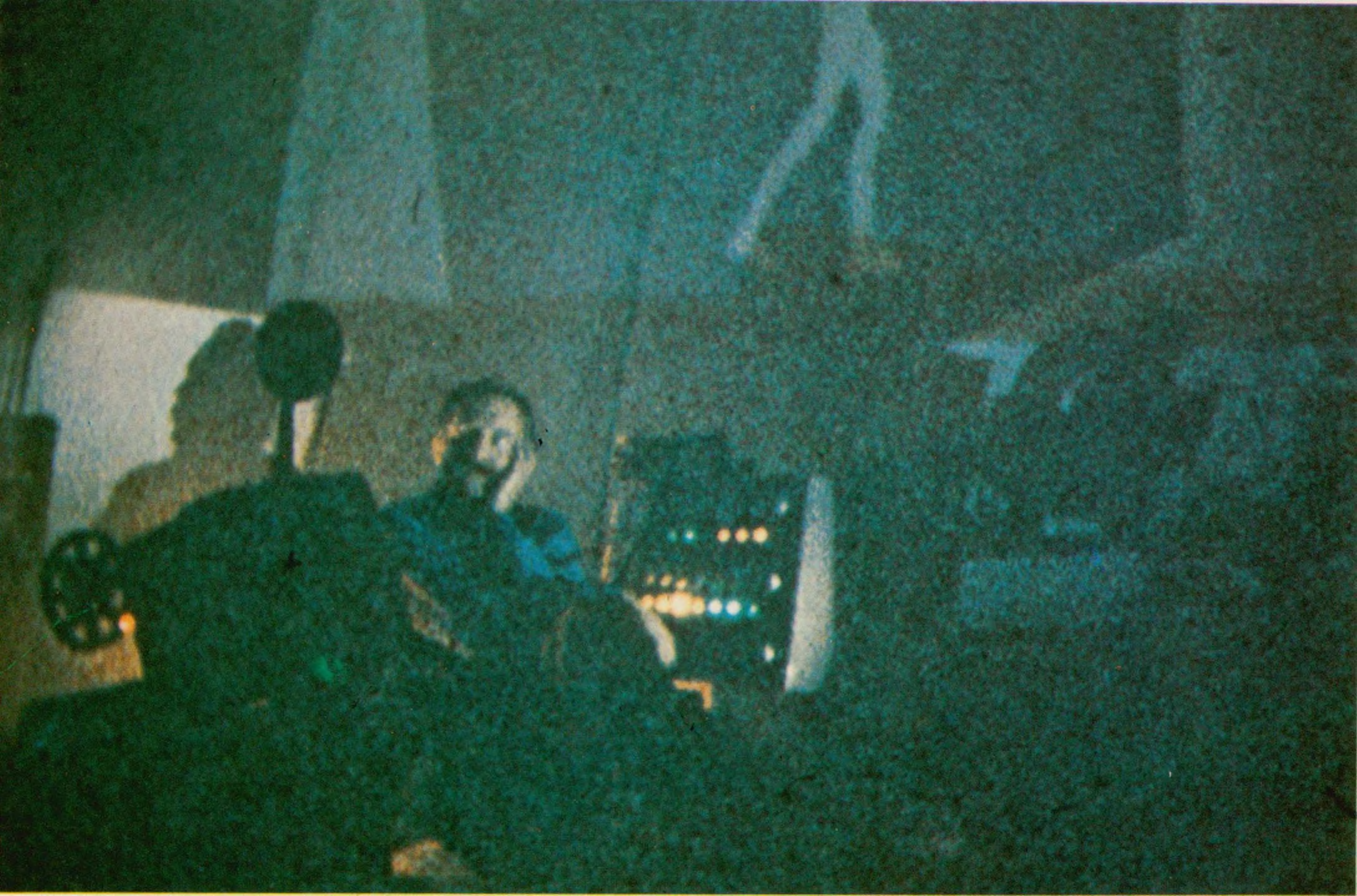














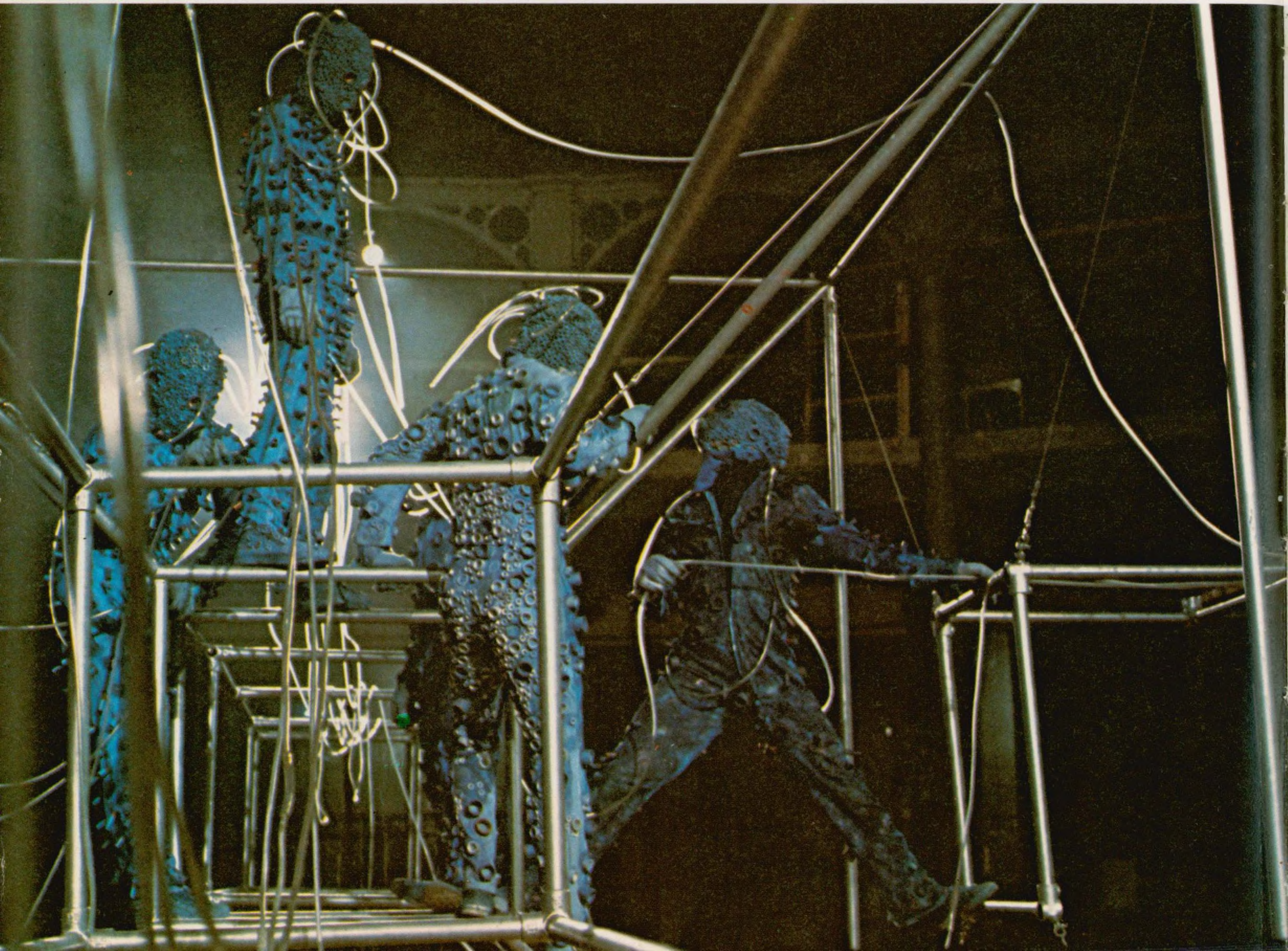





WE











Earth art i konceptualna umjetnost

Nakon minimalističke umjetnosti nije više bilo nijednog drugog stila ni pokreta prevladavajuće važnosti — ničega što bi, kao pop, izgledalo da stavlja sve u odnos sa sobom, kroz utjecaj koji je uspijevao obavljati ili suprotstavljanje na koje je nailazio. S druge strane, moguće je zacrtati razvojnu liniju, koja kao polazišnu točku ima postupke minimalizma. Umjetničke smotre, promatra li ih se površinski, izgledaju da su vrlo različite jedne od drugih, imaju zapravo, iako skrivene, točke povezanosti na intelektualnom planu.

U slučaju one umjetnosti koju nazvaše *Earth Art* (zemna umjetnost) veze s minimalističkom skulpturom nisu skrivene nego naravne, a često su i oba izražajna oblika rabili isti umjetnici. Prezir nad formom, što ga je propovijedao Robert Morris, doveo je do eksperimenata sa svim tipovima materijala. *Hay, Grease, Steel* (Sijeno, mast, čelik) Rafaela Ferrera (slika 330), djelo izloženo u Whitney Museumu 1969, malo se udaljuje od bolećivih Morrisovih kipova, a s druge strane od jednoga ili dvaju najambicioznijih Christovih ambijentalnih djela (*Wrapped Floor*, Omotan pod, 1970, slika 329). Ali ni odbojnost prema obliku nije bila dostatna nekim umjetnicima. Htjeli su se izravno suočiti s »vanjskom« zbiljom. Jedan od načina da dostignu taj cilj sastojao se u tome da premjeste »vanjsko«, odnosno zemlju i kamenje, u umjetničke galerije. To je učinio Robert Smithson sa svojim *Sandstone with Mirror* (Pješčara sa zrcalom, slika 331).

Svejedno, bilo je logičnije izvaditi umjetničko djelo

iz galerija i stvoriti ga kroz izravno uplitanje u prirodnu sredinu. Smithsonov *Spiral Jetty* (slika 332) ostvaren na Velikom slanom jezeru, u Utahu, postao je, možda, u godinama koje su slijedile nakon njegova stvaranja, najglasovitijim primjerom »zemne umjetnosti«.

Uz bok drugim djelima suvremene umjetnosti, prividno jednostavnim, *Spiral Jetty* je postalo predmetom složenih tumačenja: »Sam oblik djela, zavojnica, otvorena je forma riječima *Gestalta*, ne može je se razumjeti, a da se ne prihvati pojam o beskraju. Suprotno svim minimalističkim umjetnicima, koji su se zanimali za kockaste zapremine, koji imaju jedan zatvoreni *Gestalt*, Smithson je uvijek pokazivao da voli više obujme koji uključuju neku geometrijsku progresiju.« (Grégoire Mueller, *The New Avant-Garde*, London 1972, str. 17.)

Ali spoj kroz psihologiju *Gestalta* nije bio jedini moguć, prema tumačima i kritičarima Smithsonova djela. Primjerice, bila su to prirodna svojstva Velikog slanog jezera: povišena slana koncentracija koja je vodi davala crvenkastu boju i koja je izazivala kristalizaciju na rubovima djela. Bilo je i pozivanja na legende: jedna legenda pripovijeda kako je jezero nekoć bilo spojeno s morem, druga, kako je imalo opasan vir (kojeg *Spiral Jetty* postade simbolom). Ostvareno u razdoblju kad je kultura *undergrounda* očitovala neobično živo zanimanje za moguća egzoterična značenja pretpovijesnih spomenika, nadasve mogila, opkopa, figuracija u zemljištu, Smithsonovo se djelo uspjelo

razmatrati kao pokušaj da se nanovo stvori prethistorija i da se s njome nadmeće.

Ipak je jedno od najvažnijih obilježja *Spiral Jettyja* bilo nepristupačnost. Smješteno u oskudno naseljenu predjelu djelo se moglo najbolje gledati s visoka. Najveći broj onih koji na nj prišiše kojekakve teorije, mogli su ga upoznati samo putem snimaka ili kakve druge slične dokumentacije. »Stvarnost« djela, postojala je stoga paradoksalno, budući da je bila daleka od gledatelja.

Michael Heizer, koji je donekle surađivao sa Smithsonom, vodi još i dalje postupak apstrakcije. *Displaced, Replaced Mass,* koje se nalazi u Silver Springsu, u Nevadi (slika 334 i 333) zapravo je jedno od najobičnijih njegovih djela, jer kao da predlaže, na kraju krajeva, neku formalnu jednadžbu. *Double Negative* (slika 335) je dostojna spomena, ne toliko radi oblika, koliko radi golema mnoštva materijala koje se trebalo nanovo micati da bi se privelo kraju ostvarenje, ne manje od 240000 tona zemlje i litice. Da mu odrede oblik, pridoniješe u jednakoj mjeri priroda i izgled tla kao i nakana umjetnika. *Double Negative* je bio svakako predmetom silne dokumentacije što ju je umjetnik sakupio. Snimio je više od tisuću fotografija djela, pod pravim kutem i s jednake udaljenosti da bi odstranio učinak perspektivne iskrivljenosti. Te su slike, združene, očuvale pravi »oblik« djela.

Ni Smithson ni Heizer nisu pokazali ravnodušnost Douglasa Hueblera (slika 336) s obzirom na konačno ostvarenje svojih zamisli. U jednom katalogu umjet-

nik je objavio slijedeće izjave: »Postojanje svake skulpture potkrijepljeno je njezinom dokumentacijom.

Dokumentacija se sastoji u snimkama, listićima, crtežima i opisnome tekstu.

Materijal oznaka i oblik opisan njihovim razmještajem, nemaju nikakva specijalna značenja, osim da obilježe prostorne međe djela.

Postojanost i sudbina oznaka nemaju nikakvo posebno značenje.

Trajni dijelovi postoje samo u dokumentaciji sudbine oznaka kroz neko predodređeno razdoblje.

Predloženi projekti ne razlikuju se toliko od drugih dijelova na idealnom planu, ali se razlikuju u opsegu svoje materijalne supstancije.« (Katalog izložbe *Douglasa Hueblera* u Seith Siegelaub Gallery, New York, studeni, 1968.)

Važnost izvorne zamisli i važnost određene dokumentacije čine se ovdje mnogo većima od važnosti fizičkog ostvarenja djela. Huebler kaže da se nijedno od njegovih djela ne može uživati kao fizička nazočnost i tvrdi kako ne pridaje nikakvu važnost njihovu razmještaju: »Kada odem na neko mjesto da bih ga dokumentirao, da bih ga 'obilježio', mislim, 'tu je' i ništa drugo. U stvari, smatram važnim što nema nikakve razlike između tog mjesta ili nekog drugog, što se nalazi koji metar ispred ili iza ugla ili drugdje. Kako odabrani lokalitet, tako i izgled tla, 'neutralni' su i imaju isključivu funkciju oblikovanja 'onog djela'.« (Douglas Huebler, iz jednog razgovora s Arthurom Ro-

seom u *Idea Art*, kritičkoj antologiji koju je priredio Gregory Battcock, New York, 1973. str. 134—44)

Hueblerova umjetnost prisjeća nas na to da zemna umjetnost ne donosi uvijek sa sobom nužno premještanje tona zemlje i stijenja s jednog mjesta na drugo. Označiti na neki način predodređeno djelo može biti dostatno da stvori djelo.

Drugi umjetnici koji rade u raznim inačicama, slijedeći Hueblerove zamisli, naginju jače romantici. Naime, dosta je iznenađujuće što u njihovim djelima pronalazimo neki stav u odnosu na prirodu, koji nas pomalo prisjeća na rano devetnaesto stoljeće.

Las Vegas Piece (slika 337) Waltera de Marie, nije doli milju duga crta povučena u pustinji Nevade. Izvorna Walterova zamisao za ono što se odnosilo na djela toga tipa je da za njih bude zabranjena bilo kakva fotografska reprodukcija, tako da je gledatelj, ako ih je želio vidjeti, morao uistinu otići u pustinjske predjele gdje su ona bila smještena. *Branded Mountain* (Obilježena planina) Dennisa Oppenheima (slika 338) podsjeća na doba kraljeva stoke i pastira, mit američkog *Cowboya*, budući da je biljeg samo uvećanje onoga što se rabilo kako bi se označilo vlasništvo stoke. Oppenheim je realizirao i druge primjere zemne umjetnosti, interferirajući u oblike rasta ljetine (slika 339) i dubeći krivudave kanale na površini zaleđena jezera.

Earth Art prigodno se pojavila i u gradskom kontekstu, primjerice s djelom *To Encircle: Base Plate (Hexagram)* autora Serre (slika 340) s njegovim konvencionalnim prizivanjima na *I Ching*, ali se zami-

sao toga djela ne sastoji toliko u poistovjećivanju s kontekstom koliko u tome da postavi u međusobnu suprotnost jednostavne elemente reda i nereda. Krug je »površina reda«, dospijeva se do simbologije *I Chinga* prosipljući peteljke stolisnika ili novčiće.

Pa ipak, »zemni-umjetnici«, kao da su htjeli nanovo potvrditi pojam jedinstva s prirodom i njezinim silama. Ova je težnja posebno očigledna u djelu dvaju engleskih umjetnika koji su se cementirali tom vrstom umjetnosti, Richarda Longa i Hamisha Fultona. Richard Long se nadahnuo na gradnjama brončanog doba, kao što je impozantna mogila Silbury Hilla, u Wiltshiren koje podrijetlo i funkcija ostaju još uvijek nepoznatim, a i on i Fulton dokumentiraju ovaj rad fotografijama izrazito romantičkog soja. S druge strane, zapaža se i želja (koju nalazimo kod umjetnika kao što su Turner i Byron) da se omjere sa sredinom koja ih okružuje. Na primjer, umjetnik si nametne zadatak da pješke prijeđe put određene udaljenosti u određen broj dana i sati. Zemna umjetnost otkriva se time vezana i za *performance art*, i za poimanje, vrlo rašireno, da je ritualizirano ponašanje, prije negoli produkcija predmeta, ono što sačinjava najvažniji elemenat djelatnosti avangardnog umjetnika.

Zemna umjetnost može sobom donijeti suradnju s prirodnim procesima, kao i dosuđenu preinaku ili čak protuslovlje prirode. Običan je primjer toga tipa protuslovljivosti djelo Wolfa Kahlena, *Baum-Raumsegment*, (Prostorni isječak stabla, slika 341), drvo djelimice prekriveno poprskanom bojom.

No, kada se želi jače istaknuti dokumentaciju ili postupak, zemna umjetnost kao da se spušta u neku drugu kategoriju. Kad smo već tu, prelazimo drugu granicu da bismo ušli u posve drugačije polje istraživanja: ono kojeg su pojavu kritičari krstili »konceptualna« (pojmovna) umjetnost, *conceptual* ili *concept art*.

Nizozemac Jan Dibbets (slika 342) je umjetnik koji se često smješta na granicu između dvije tendencije. Služi se raznolikim sredstvima ekspresije — papirićima, poštom, snimcima, registracijom na zvučnoj ili vizualnoj vrpci, ali je možda poznatiji po svojim »perspektivnim korekcijama«. One se sastoje u fotografijama krajolika koje su ostvarene aparatom rukovanim na taj način da se dobiju slike izmjenične s onim u zbilji. Na primjer, Dibetts se služi fotografskim aparatom da bi izronile planine iz ravnica njegove rodne Nizozemske.

Jasno je da Dibbets smatra način poimanja i spajanja mnogo važnijim od samog predmeta. »U istinu vjerujem«, tvrdi, »u projekte koji se zbiljski ne mogu ostvariti ili koji su toliko priprosti da bi ih bilo tko mogao privesti kraju. Jednom sam nasumce označio četiri točke na karti Nizozemske. Onda sam otkrio kako se tamo stiže, otišao sam i snimio ih. Bedastoća. Svatko bi to mogao učiniti«. (Citat u *Conceptual Art,* Ursule Meyer, New York, 1972. str 121)

Jedan je od najparadoksalnijih aspekata konceptualne umjetnosti da može u bilo kojem obliku ostvariti ono što umjetnik odluči usvojiti. Tako postoji snažna pojmovna komponenta u na platnu oslikanom djelu

Toma Phillipsa, premda ostvarenom u više konvencionalnu trenutku. Slikarija *Benches* (Klupe, slika 344) dobar je primjer takva postupka u radu. Sve je započelo slučajnom nabavkom razglednice na nekom željezničkom kolodvoru. Slika koja je prikazivala nekoliko osoba kako sjede na klupi poprimila je u svijesti umjetnika snažno prizivanje na smrtnost, pobuđenu jednom uspomenom iz djetinjstva. Iz toga prizivanja nasta prevladavajući »sadržaj« djela. Tu ima i priziva na *Wasteland* T. S. Eliota, na Danteov *Pakao* i Brahmsov *Rekvijem*. Umjetnik i njegova žena pjevali su u zboru radi snimanja nekog djela što ga je ostvario Klemperer. Osim toga, okomiti su prekidi na slici ostvareni apsolutno slučajnim postupcima, a izvrsne obojene pruge oblikuju »katalog« svih korištenih boja. Umjetnik primjećuje: »Za ono što se odnosi na pruge boje u ovoj i u drugim slikama, odredio se jedan čudan odnos, koji pomalo podsjeća na odnos između jajeta i kokoši. Slika rađa boje što skladaju pruge; pruge uvjetuju postupak usvojen u oslikavanju slike.« (Tom Phillips, *Works. Texts. To 1974*, 1975. strana 145.)

Na konceptualnom polju Phillips ispada možda drugačijim od ostalih umjetnika, ne toliko stoga što ostaje vjeran naslijeđenim izražajnim sredstvima (slikarstvu na platnu) nego zato jer ostaje vjeran jednoj čovjekoljubivoj viziji uloge umjetnika: »Želio bih da moja platna imaju funkciju što ju je umjetnost oduvijek imala, onu, naime, koja će pomoći ljudima da vide svijet. Umjetnost nastavlja opstojati, a tako i njezina

funkcija (možda još naglašenije ili još hitnije) u dvadesetom stoljeću, da pomaže ljudima vidjeti bolje svijet, vidjeti bolje u svijetu; ono što je prirodno i ono što je čovjekovo djelo; čak i prostore što dijele stvari na svijetu, »atomske činjenice« (Wittgenstein), jednu po jednu. Zahvaljujući tome, ljudi će gledati razglednice, (a shodno tome i stvari), gledati klupe, raščlanjivati svoje akcije i obredna mjesta u kojima se ona obavljaju i smatrati ih metaforama.« *(ibidem)*

Činitelj koji svakako opravdava uključivanje *Benches* u kritički razgovor o konceptualnoj umjetnosti jest golem prilog napisa pridodatih slikama.

Premda konceptualna umjetnost proizlazi u mnogo širem smislu iz ideja što su se oblikovale po prvi put s nastankom minimalističkog kiparstva, postoje, također, važne spone s popom, jer je pop bio prvi umjetnički pokret koji je toliko istaknuo napise ili naslove uključene u djelo. Ova je navika dijelom posljedica činjenice da su pop-umjetnici kao temeljni materijal rabili publicistička izvješća i stripove, a dobrim dijelom proizlazi iz uporabe slova i brojeva u djelima Jaspera Johnsa. U pop-artu je, unatoč svemu, riječ još imala stanovitu ulogu, ako i nije bila prevladavajući elemenat djela. S *Look at it* (Pogledaj ga), autora Arakawe, (slika 345) stanje se mijenja na gotovo radikalan način. Tu verbalni sadržaj slikarskog dijagrama ima prevladavajuću ulogu. Štoviše, cjelokupno se djelo temelji na dopisivanju ili na nedostatku dopisivanja između onoga što vidimo, kako to vidimo i načina na koji uspijevamo verbalizirati vizualno isku-

stvo. U *Language is not Transparent* (Jezik nije transparentan, slika 346) Mela Bochnera, pitanje je postavljeno u grubljim terminima, premda nas činjenica da su slova nacrtana rukom, a pozadinska boja kao da kaplje, dovodi do toga da, evo još uvijek, dotičemo rukom beskraj apstraktnog ekspresionizma.

Kad ispitujemo djelo kao što je *Neon electrical light English glass letters* Josepha Kosutha (slika 347) možemo razumno utvrditi kako je umna sadržina mnogo važnija od bilo koje poruke što je osjetila mogu percipirati. Kosuthovo djelo je tautološko: objavljuje ono što jest, a jest to što objavljuje. Ista tvrdnja vrijedi, možda, čak i više za ono što se odnosi na *Ništicu* Piera Calzolarija (slika 348), *Art Works* Stephena Kaltenbacha (slika 349) i *Oro Longchamp 2 234 2288* Alighiera Boettija (slika 350). U različitoj mjeri i s drugačijim ironičkim tonom sva su tri djela potvrde onoga što je samo po sebi očigledno.

Kosuth je u filozofskom smislu jedan od najinformiranijih umjetnika među onima koji djeluju na njegovu polju. Njegovo se gledište može smatrati najmjerodavnijim. Za njega konceptualna umjetnost znači: »Pitanje što ga postavljaju oni umjetnici koji su shvatili da se njihova djelatnost ne smije ograničiti na formulaciju umjetničkih nauma, nego probijati se dalje, analizirajući ulogu, značenje i uporabu bilo koje izreke (umjetničke) i samu njihovu važnost unutar pojma umjetnosti, uzete u općem smislu. Oni su shvatili činjenicu, da umjetnik ovisi o kritičaru ili piscu zbog njegovanja pojmovnih implikacija svoje

umjetničke rečenice i pružanja njezina tumačenja, što je simptom intelektualne neodgovornosti, ili najnaivnije forme misticizma.« (Joseph Kosuth, u katalogu izložbe *Information* u Museumu of Modern Art, New York, 1970.)

To hoće reći da je kritičar, čak i u pomoćnoj ulozi moralista (što mu je pridaje Michael Fried), sada posve suvišan. U jednom drugom kontekstu Kosuth je ustanovio da: »Vrijednost umjetničkog izraza ne ovisi o nekoj empiričkoj pretpostavci, a još manje o estetskoj, o naravi stvari. Umjetnika u svojstvu analitičara doista ne zanimaju fizička svojstva stvari. Zanima ga samo način (1) na koji se može odigrati pojmovni (konceptualni) razvoj umjetnosti i (2) kako njegovi izrazi mogu logički pratiti taj razvoj. Drugim riječima, umjetnički izrazi nemaju činjenični, nego jezikoslovni značaj, to jest ne opisuju ponašanje fizičkih ili neutralnih predmeta; izražavaju definicije o umjetnosti ili formalne posljedice koje iz njih proizlaze.« (Joseph Kosuth, »Art After Philosophy«, u *Conceptual Art*, Ursule Meyer, str. 165)

Komentar Harolda Rosenberga, jednog od najafirmiranijih kritičara, predstavlja dijalektičku bilješku prilagođenu tek marginama ove tvrdnje: »Da bi se mogla kvalificirati dijelom umjetničke publike«, piše Rosenberg, »osoba se mora potpuno suglasiti s verbalnom sonornošću izloženih predmeta u umjetničkim galerijama, a njezin receptivni mehanizam treba uvijek biti sposoban uhvatiti nov rječnik.« (Harold Rosenberg, »Art and Words«, u *Idea Art*, priredio Georgy

Battcock, New York, 1973, str. 153, 154)

Istinitosti radi, primjeri koje smo dosad nabrojili, nipošto nisu »čisti«. Po mišljenju Maria Merza razne se matematičke demonstracije i rečenice mogu smatrati umjetnošću, na primjer *610 funkcija od 15* (slika 351). Merz je nekoliko godina posvetio istraživanju mogućnosti koje pružaju Fibonaccijevi nizovi, otkriveni od istoimena monaha u srednjem vijeku. Taj niz odgovara progresiji u kojoj je svaki broj jednak zbroju dvaju prethodnih: broj 1 dodaje se broju 2, broj 2 broju 3, broj 3 broju 5, broj 5 broju 8 i tako dalje. Sveden na geometrijski jezik, niz definira savršenu uvojnicu, precizno determiniranu, a ipak potpuno otvorenu.

Njemački umjetnik Hans Haacke, koji živi u Sjedinjenim Državama, zanima se za sistem organskog i anorganskog tipa (slika 352) *Chickens Hatching* (Leglo pilića), kao i za socijalne i političke fenomene. Godine 1970, organizirano je glasanje među posjetiteljima Museuma of Modern Art u New Yorku, u vezi s držanjem tadašnjeg guvernera New Yorka, Nelsona Rockefellera prema vijetnamskom ratu (slika 353).

Jedno neutralnije prikazivanje potrage kao umjetničkog čina, ostvareno je projektima bračnog para Bernarda i Hilde Becher, koji iz dokumentarističkih pobuda fotografiraju elemente anonimne industrijske arhitekture (slike 354 i 355).

Naposljetku, tu su i jednostavne izjave koje same po sebi čine djelo konceptualne umjetnosti, dok se umjetničko iskustvo poistovjećuje s umnim procesima. Slijedeća tvrdnja Donalda Burgyja može poslužiti

primjerom:
Ideja o nazivu br. 1
Promatra nešto dok se mijenja s vremenom.
Bilježi nazive.
Promatra nešto dok mijenja dimenzije.
Bilježi nazive.
Promatra nešto čija se hijerarhija mijenja.
Bilježi nazive.
Promatra nešto što mijenja diferencijaciju.
Bilježi nazive.
Promatra nešto što se mijenja pod utjecajem različitih emocija.
Bilježi nazive.
Promatra nešto što se mijenja kroz različite jezike.
Bilježi nazive.
Promatra nešto što se nikad ne mijenja.
Rujan, 1969.
(Ursula Meyer, *Conceptual* Art, New York, 1972, str. 90.)

Prividna bezličnost konceptualne umjetnosti otkriva, međutim, paradoks, koji nije toliko evidentan da bi se mogao pojaviti kao rezultat onoga što je do sada rečeno.

Paradoksalan aspekt tiče se načina na koji se konceptualna umjetnost usredotočuje na osobu i osobnost umjetnika. Ako je umjetničko djelo kao takvo dokinuto, onda se pažnja premješta na osobu koja usprkos tome zahtijeva da posjeduje ili utjelovljuje pojam umjetnosti.

U stanovitom smislu to je samo intenzifikacija

nečega što se već odavna približavalo. Apstraktni ekspresionizam tražio je od gledatelja da usredotoči svu pažnju na psihu umjetnika koja se odražavala u vrtoglavim vihorima boje. Čin slikanja platna i proces koji dopušta njegovu realizaciju jednako su, ako ne i više, zanimljivi od konačna rezultata. Narednih se godina umjetnost sve više smatra dokumentacijom vlastitog postanka. Djelo Toma Phillipsa, o kome smo govorili u ovom poglavlju, odličan je primjer takozvane *process art*, kojoj je jedan od glavnih ciljeva u tome da osigura samom djelu mogućnost da prati svu povijest dotičnog ostvarenja, od projektiranja do konačne realizacije.

Logično, kad umjetnik prikazuje jedan obred, umjesto da kreira predmete, proces umjetničke realizacije manifestira se izravno u umjetniku kao i kroz njegovu nazočnost. Vrlo jednostavan primjer možemo naći u djelatnosti Dennisa Oppenheima. Njegova *Reading Position for a Second Degree Burn* (Pozicija čitanja za opeklinu drugog stupnja) pokazuje kako je umjetnik namjerno sam sebi prouzročio težu sunčanu opekotinu (slika 356). Otvorena knjiga, upotrebljena da zaštiti zonu neizgorjele kože, nosi značajan naslov: *Taktika*. Što se njega tiče — kaže Oppenheim, zanimanje za takozvanu *body-art* (Umjetnost tijela) rodilo se nakon njegova pristupanja zemnoj umjetnosti. »Interes za tijelo razvio se u meni iz neprekidnog fizičkog dodira s velikim 'tijelima' zemlje. Njima je potreban odgovor umjetnikova tijela. Sada upravo ostvarujem mikrodijapozitive tkiva epiderme; ključna

točka interesa sve je intimnija. Oduševljava me kako tijelo podnosi vrijeme kad ga se podvrgne raznim podražajima i pritiscima.« (Cit. Douglasa Davisa iz *Newsweeka*, 25 svibnja 1970.)

Drugi umjetnik koji radi na polju *body-art* jest Bruce Nauman. Njegov *Bound to Fail* (slika 357) je dokazivanje jedne programirane izjave koju je objavio u jednoj značajnoj umjetničkoj reviji. »Ispit fizičke ili psihološke reakcije, jednostavne ili ultra-pojednostavljene, koje mogu proizvesti fenomene potpuno podložne eksperimentiranju.« (Bruce Nauman, »Notes and Projects«, *Artforum*, prosinac 1970.)

Za Naumana je bilo rečeno da njegova originalnost ne leži u invenciji jednog govora nego različitih govora, te da on pokazuje zanimanje za sve raznovrsne, samo katkad djelimice podudarne načine s kojima se može iskazati stanovita zamisao: »Budući da se radi o 'invencijama' ove forme govora su plodom 'nesvjesna izbora'. Pripadaju isključivo drugim jezičnim formama i prilagođuju se samo jednom posebnom kontekstu. Mijenjajući neznatno i taj kontekst Nauman otkriva nedostatnost naših jezičnih formi i prisiljava nas da pronađemo nove sisteme za postavljanje odnosa s vječno promjenljivom zbiljom.« (Grégoire Müller, *The New Avant-Garde*, London, 1972, str. 22.)

U svjetlu ovakve interpretacije *Bound to Fail* se, izgleda, vrti oko razlike koja dijeli tri riječi u naslovu (»Pritiješten da se onesvijesti«, ali i »Primoran na propast«) i ono što je pokazano.

Postoji svakako uska veza između *body-arta* i *happe-*

ninga. Neke »akcije« Stuarta Brisleyja pripadaju istodobno objema kategorijama. No na ovom se mjestu postavljaju druga pitanja. Jedno od najzanimljivijih je: »Što se događa kad umjetnik uporno želi biti ne samo umjetnik nego i umjetnost?« Neki su predstavnici avangarde htjeli da svaki trenutak njihova opstojanja bude smatran dijelom nekog ostvarenja u neprekidnoj evoluciji. Dvojica umjetnika koji možda bolje od ikog drugog objašnjavaju ovu tendenciju jesu Englezi Gilbert & George.

Gilbert & George djeluju u okviru organizacije nazvane *Art for All* (Umjetnost za svakoga). Poštom odašilju velik dio materijala. Tipičan je primjer takvih njihovih »razglednica« *A Sculpture Sample entitled Sculptors' Samples* (Primjer skulpture nazvan kiparskim uzorcima, slika 358). Umjetnici šalju vlastite suvenire — kosu, odjeću, hranu, želeći da mi to smatramo »skulpturama« i serijom »ulomaka« nekog kompleksnijeg djela: njih samih, koji nastavljaju svoju svagdanju egzistenciju. Barijera između života i umjetnosti ovdje je uveliko oborena.

Zato se ne može govoriti o Gilbertu & Georgeu kao umjetnicima dospjelim u posebnu kategoriju; njihova temeljna estetička premisa dokinula je svaki začetak kategorije. Pokatkad su glumci koji mimikom izvode pjesmicu iz *music-halla, Underneath the Arches*, a ponekad slikari, najkonvencionalnijeg i viktorijanskog ukusa, koji sami sebe portretiraju ispred neke šumovite pozadine, nazivajući djelo *Ourselves in the Nature*, (Mi u prirodi). Katkad registriraju snimke na

ekranu, a katkad sa zadovoljstvom prihvaćaju da se zabilježe fotografskim aparatom neki aspekti njihova svakodnevnog života.

Što se njih tiče, sve ovo ma kako raznoliko izgledalo, uvijek ostaje »skulpturom« (slika 359, 360) te se može vidjeti koliko se proširio smisao riječi »skulptura«.

Ako su Gilbert & George postigli značajno priznanje ne samo unutar avangarde, nego i stanovitu znamenitost izvan nje, tome je, vjerojatno, razlog, prizvuk tankoćutna čovjekoljublja koji se provlači kroz sva njihova djela. To je pridonijelo da postanu sljedbenicima onih pop-umjetnika što su imali toliko uspjeha šezdesetih godina. Štoviše, izgleda da su iz Hockneyjeva magična plašta baštinili njegovu sposobnost da se poistovjeti sa sredinama koje određuju modu, a da ga one pritom nisu uspjele zaraziti.

Joseph Beuys, čija je legendarna dimenzija još više naglašena nego kod Gilberta & Georgea, radi međutim s velikom ozbiljnošću i povjerenjem. Beuys se godinama probijao. Prva je njegova izložba bila 1953. godine u Museumu von der Heydt u Wuppertalu. No, interes široke publike pobuđuje tek sredinom šezdesetih godina. U tom se razdoblju posvetio *assemblageu* (slika 361, *Stuhl mit Fett*, Stolac sa salom, 1964) i djelima ambijentalne umjetnosti (slika 362, 363, *Raumplastik*, Prostorna skulptura, 1968) koja su, čini se, imala radikalniji značaj od *assemblagea* drugih umjetnika. Ono što je oduševljavalo promatrače, bila je uporaba materijala, očigledno neprikladnih za simboličke svrhe. *Stolac sa salom*, dio je serije koju je umjetnik nazvao

Masnim uglovima, što prema njegovu tumačenju, kombinira energiju masti s pravilnošću i redom pravoga kuta.

Međutim, efekt njegovih akcionih ekshibicija je zaista učvrstilo Beuysov dobar glas. Jedna od najglasovitijih bješe: *Kako objasniti slikarstvo jednom mrtvom zecu?* (Düsseldorf, 1965). Druga se ekshibicija, koju su i filmovali, zvala *Eurasienstab* (Evroazijska palica). Tu vidimo Beuysa potpuno sama, u jednoj sobi u kojoj se nalaze razni drveni stolovi, prekriti pustom i metalne pregrade s margarinom. Umjetnik obuva par metalnih cipela koje izgledaju kao da su ga prikovale za tlo i sve ga više sputavaju u kretanju, zatim skuplja jednu po jednu dasku sastavljujući neku vrst plota. Na tome »svetom mjestu« Beuys izvodi oblik obreda utemeljenja, transformirajući kaos u kozmos koji naposljetku upotpunjuje oblikovanjem savinuta kraja metalne šipke — *Evroazijske palice* — slijeva nadesno, od zapada prema istoku, to jest u smjeru iz kojeg dolazi iskustvo početka. Za to vrijeme margarin, dotada neoblikovana masa, postepeno poprima oblik trokuta.

Beuys je jaka ličnost koja ostavlja snažan dojam u susretu sa svakim. Bilo je već rečeno da se radi o »umjetniku s maskom što podsjeća na likove nekih glumaca nijemog filma, osobito na hladnokrvnu, pritajeno patetičnu masku Bustera Keatona«. Ali tek što je ublažena razlika između glumca i obična čovjeka svakodnevnice, umjetnik postiže renome kao, dotad, možda, nijedan njegov sunarodnjak poslijeratnog perioda.

To svjedoči i činjenica da je postao profesorom i političarem, naglašujući da bi prosvjeta i politika uvijek trebale biti osnovnim sredstvom umjetničkog izražavanja. Malo po malo potpuno je napuštao ideju da se predaje ekshibicijama. U javnosti se pojavljuje jedino da izravno razloži svoje ideje i odgovori na svako pitanje koje nazočnima padne na um. Jedina veza s umjetnošću je odigravanje tih susreta u umjetničkim galerijama — Beuys je održao seminar u Tate Gallery u trajanju od cijelog dana, dobio ured u Kassel Documenta, a jedan je i sam otvorio u izlogu jedne trgovine u Düsseldorfu, gradu u kojem je bio profesor na Kunstacademie, pokušavajući privući publiku koja inače ne posjećuje umjetničke smotre i muzeje.

Poruka koju propovijeda Beuys u ovakvim prilikama može se sažeti u slijedećem ulomku, uzetom iz jednog razgovora: »Premda je sociologija humanistička znanost i ne može opstojati bez podrške onog što će se približno definirati znanošću ipak, ona, zbog niza pozitivističkih kolebanja preuzima polemičko držanje spram umjetnosti: umjetnost nema nikakvih vrednota, nikakve socijalne funkcije, bespotrebna je i ni u kom smislu nije revolucionaran instrument; jedino znanost može biti revolucionarnom. No s moje točke gledišta smatram da umjetnost može biti revolucionarna istom kada uzmogne osloboditi predodžbu umjetnosti od njezinih tradicionalnih tehničkih značenja, prelazeći s umjetnosti na anti-umjetnost, s pokreta na akciju, kako bi je izravno postavila u službu čovjeka. To znači:

UMJETNOST = ŽIVOT, UMJETNOST = ČOVJEK. Jedini revolucionarni instrument je zamisao umjetnosti koja ujedno determinira i jedno novo poimanje znanosti.« (*A Score by Joseph Beuys, We Are the Revolution,* Napulj, 1971.)

Po ovome vidimo da je Beuys spreman pripisati umjetnosti velike zasluge pod uvjetom da mi prihvatimo njegovu definiciju umjetnosti. Uistinu, čudotvorna Beuysova personalnost daje njegovim izjavama osobitu dimenziju — takvu, naime, da nam je teško razbrati jesu li njegove primjedbe valjane u općem smislu. Ono što Beuysovu pojavu čini naročito zanimljivom, možda je način na koji simbolizira i sintetizira u svojoj osobi funkciju umjetnika u društvu sedamdesetih godina. Ili nam, možda, prije predočuje ulogu koju bi umjetnik želio postići. U manjoj mjeri jednako takve značajke susrećemo u *modus operandi* Gilberta & Georgea i jednog eksponenta *body-arta,* poput Dennisa Oppenheima. Umjetnik se smatra šamanom, »izabranom osobom« čije se pravo da bude priznat kao umjetnik ne temelji ni na čemu što je on stvorio ili bi mogao stvoriti, nego na nekoj unutarnjoj osobini, koju bi građanstvo, prije negoli umjetnici moralo i to s mnogo entuzijazma, priznati. Budući da sad već umjetnost sama sebi dostaje, poput božanstva, i umjetnici su božanska bića koji mogu od nas tražiti posebno uvažavanje bez napada na naše demokratske osjećaje. Ovo se mišljenje djelomice oslanja na činjenicu da je umjetnost pridobila — s kronometarskim hodom Richarda Longa i Hamisha Fultona, Oppen-

heimovim opeklinama, autoamputiranjem Bečanina Schwarzkoglera — značenje pokusa što podsjeća na šamanovo otkrivanje vlastita poziva preko trpljenja, štoviše, na način kojim indijski fakir čeka priznanje gledajući netremice u sunčanu žižu ili ležeći na krevetu s čavlima.

Trebali bismo se upitati, ima li ovakvo ponašanje ikakve vrijednosti u kontekstu industrijskog društva i tehnologije koje poznajemo. Mogli bismo odgovoriti da *faux naïf* i naoko frivolno držanje zen-budističkog filozofa vuče vlastiti postanak iz tisućljetne kineske i japanske kulture. Zen je usavršavanje i veličanje nečeg što je svagda postojalo. Međutim, moderni umjetnik ne može pripisati neko značenje svojim pokretima, tvrdeći naprosto kako ga oni posjeduju. Ono što on čini moralo bi imati neke veze sa svijetom koji ga okružuje.

Neki su umjetnici nastojali postići ovaj rezultat oduševljavajući se onim što im se činilo djelotvornim odrazom vremena. Televizija je bila sedamdesetih godina polje na kome je avangarda provela najaktivnije eksperimente. *Video-art*, kako su je definirali, sad je već uvelike proširila vlastite međe. Ponajbolju definiciju svega što su umjetnici nastojali stvoriti pomoću tog komunikacijskog sredstva naći ćemo u tumačenju Ernesta Guselle o tome što njegova umjetnost nije. On odgovara novinaru časopisa *Art-Rite:*

Moja *video-art* nije:

— praćena zvučnim dekorom na bazi bljutavog rock'n' rolla

— dokumentacija konceptualne ekshibicije u kojoj se bacam s trinaestog kata, kako bih ispitao zakon vjerojatnosti

— sintetička slika od otpadaka skupljenih od dijelova aviona iz prvog svjetskog rata

— film snimljen dvjema kamerama u svakoj ruci i jednom među nogama

— terapijska seansa grupe neonacista i pristalica satanizma iz Boweryja

— pornografsko *underground* djelo uz sudjelovanje mojih dragih prijatelja

— prikazivanje trećeg dolaska Punjaba de Mysorea u Ameriku, gdje blagosilja svoje istomišljenike

— proizvod s komercijalnim osobinama budućnosti

(*Art-Rite* 7, str. 11).

Ovo iskreno nabrajanje daje barem dobru ideju onoga što je *video-art* nastojala biti — od alternativne politike, zavučene u umjetnost, do najistančanije i najmnogoznačnije verzije starog kaleidoskopa. Opasnosti i prednosti ove eksperimentalne video-tehnike, nalaze valjano objašnjenje u djelu koreanskog umjetnika Nam June Paika. *Paik-Abe Synthesizer* (slika 364) predstavlja izljev čudnovatih slika koje su na kraju dosadne jer ne posjeduju nikakvu stabilnost.

Druga iskustva, kao na primjer suradnja s čelisticom Charlotte Moorman koja katkad svira nagih grudi na njegovu »prilagođenom« glazbalu (slika 365) otkrivaju beznadno traganje za nečim novim, pod bilo koju cijenu.

Ni površna tehnološka zabašurenost što je pruža ekran ne može prikriti činjenicu, da se umjetnik, ili barem izvjestan tip suvremena umjetnika, već sasvim približio potpunom dokinuću umjetnosti. S jedne strane, kao Kosuth, on odašilja svoju poruku putem potpuno samodostatne i neosjetljive aktivnosti na svaku kritiku ili, pak, opis (jer samo djelo pruža jedinu pravu deskripciju sebe sama). S druge strane, što je slučaj s Beuysom, tvrdi da je umjetnost toliko prostrana, djelotvorna i sverazumljiva dimenzija da nema potrebe ostvarivati se na drugačiji način osim kroz samu ličnost umjetnika.

Borba umjetnosti da samoj sebi izmakne nije ništa uvjerljivija predstava ustrajemo li, naravno, vjerovati u lozinke avangarde. Ako sedamdesete godine predstavljaju bitno i značajno desetljeće u povijesti modernog pokreta, tome su razlog sve brojniji dokazi o rušenju sad već općenito prihvaćene teorije avangarde. Od 1905. godine naovamo, na razvoj moderne umjetnosti gleda se kao na granicu koja se sve više pomiče udalj i misleći da će se taj proces nastaviti u nedogled. Drugorazredni aspekt, na izgled oprečan primarnome ali, u stvari, tijesno vezan s njim, bješe razvoj nihilizma, koji se tih godina snažno širio u evropskoj filozofiji i književnosti, a koji je uzrokovao da se napredak umjetnosti vrednuje u odnosu na svoju tendenciju transformiranja u neki novi tip anti-umjetnosti. Jedino zakon o smanjenju viška vrijednosti nikada nije bio prizivan.



















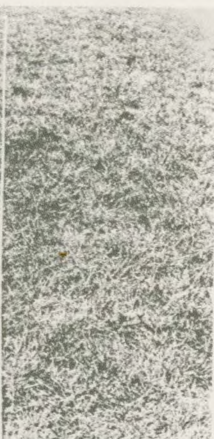
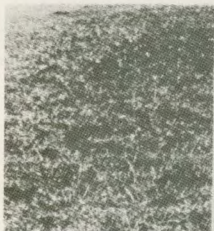




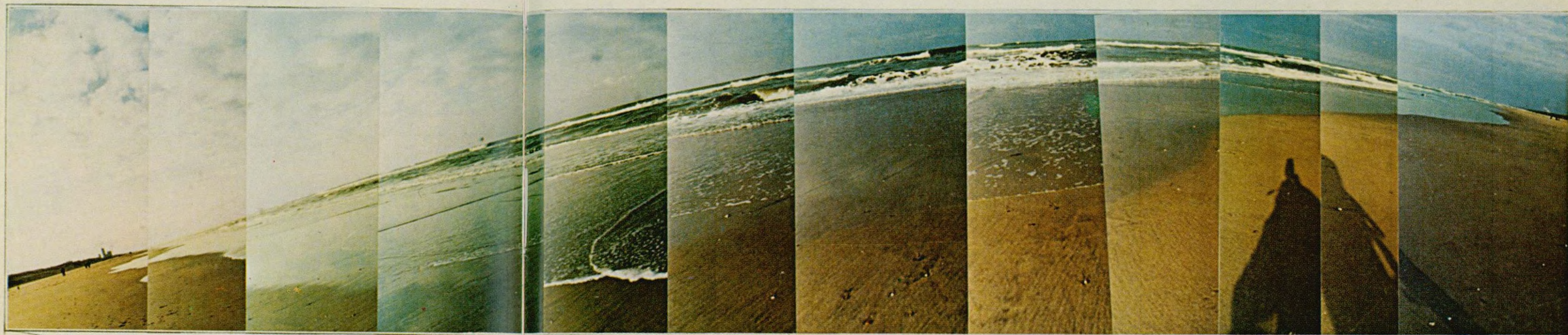


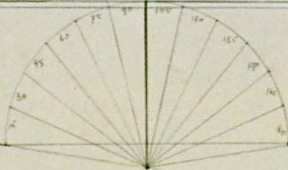




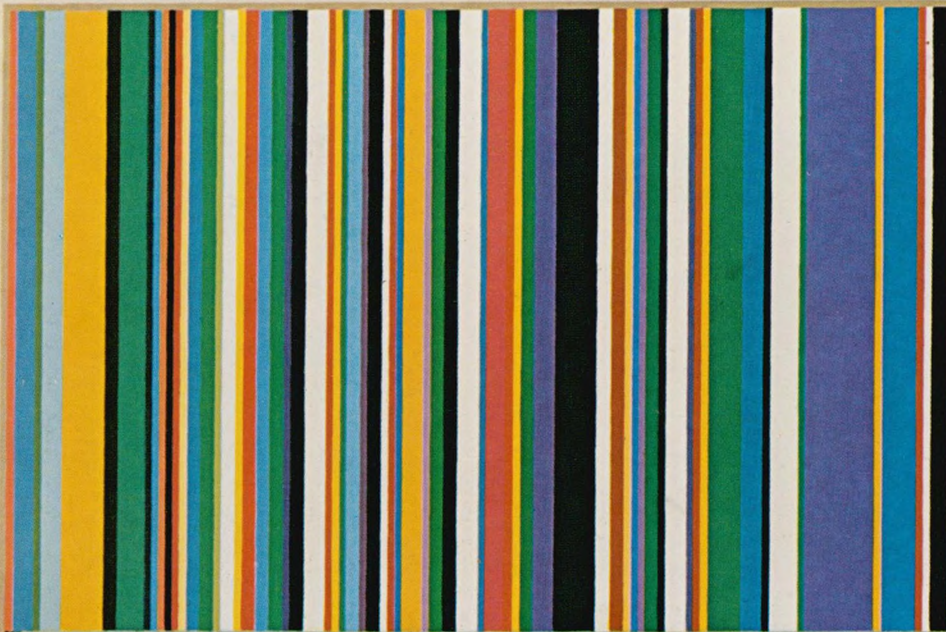








Jan Dibbets 1971
Panorama Dutch Mountain
12x15° SEA II A

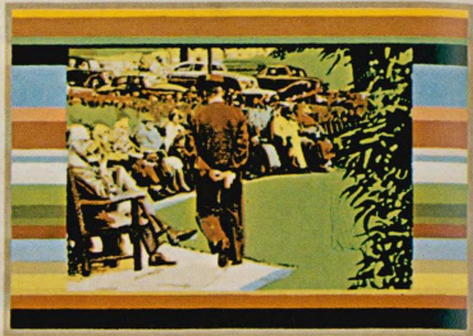




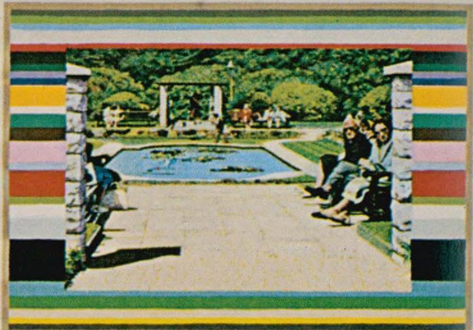


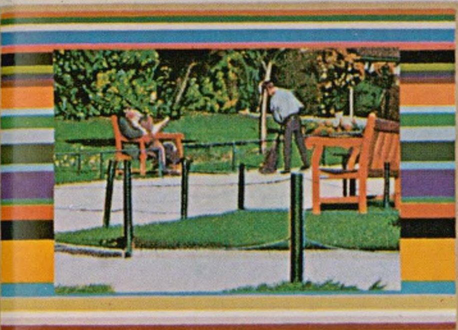
BENCHES. I. BATTERSEA PK

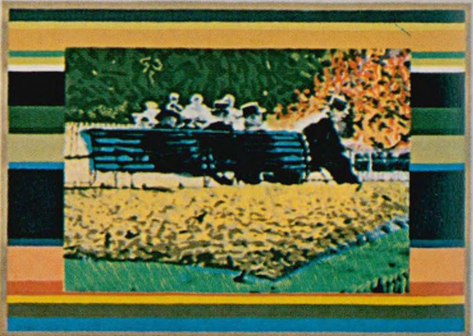
FOR ALL FLESH IS AS GRASS. THE GRASS WITHERETH





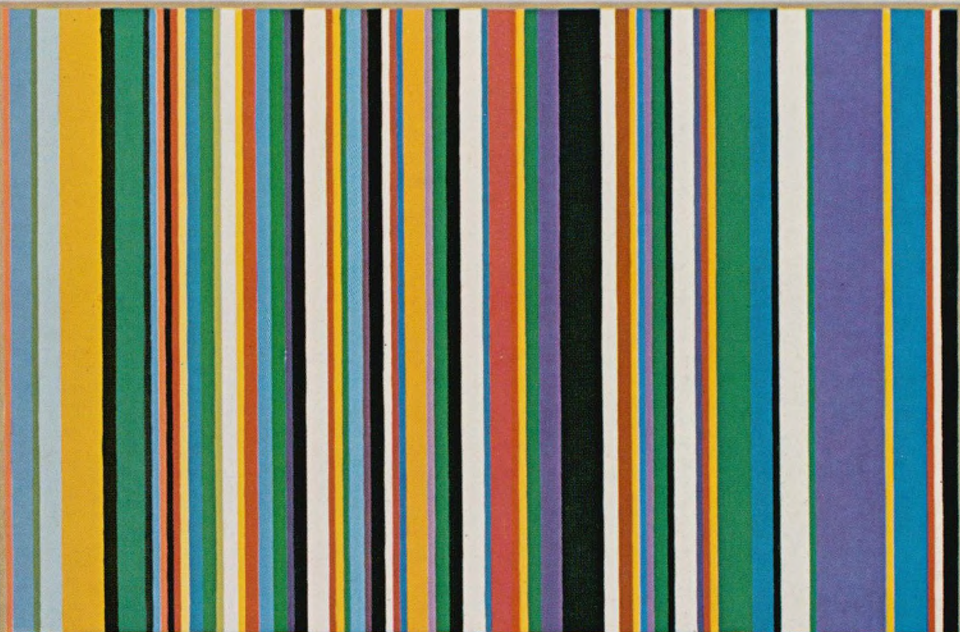








II. MEANWHILE ON THE TERRACE. PROSPECT GARD
ENS. HARROGATE. FRITH. HGTE. 156. IN CENTRAL
GARDENS. BOURNEMOUTH. DENNIS B. 2082. IN TH
E REST GARDENS. FISHERMAN'S WALK. SOUTHBO
URNE PT. 3005. IN CENTRAL GARDENS. BOURNEM
OUTH. PGC. CO. C24382. IN OLD STEINE GARDENS
BRIGHTON. LANSDOWNE LP395 AND REFLECTED
IN THE PARC CEFN ON. LLANISHEN. PT. 28357

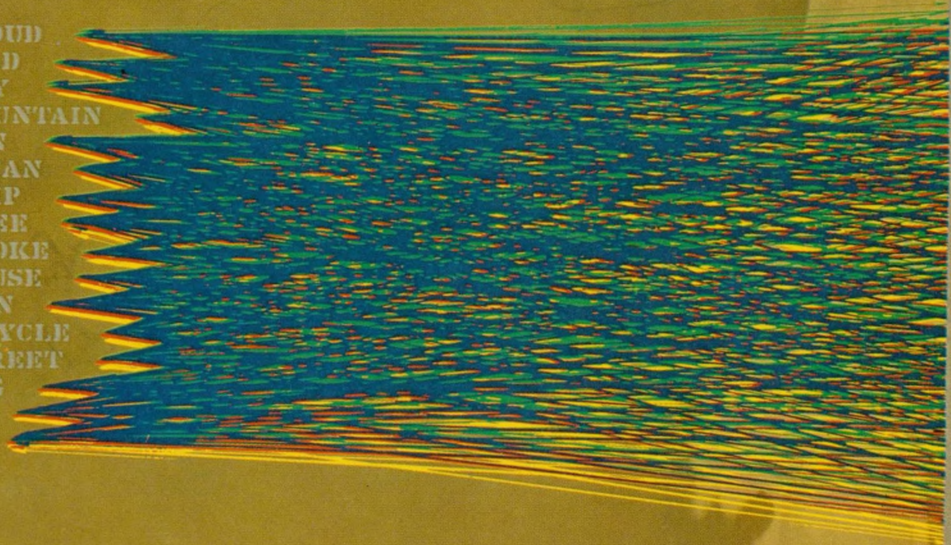






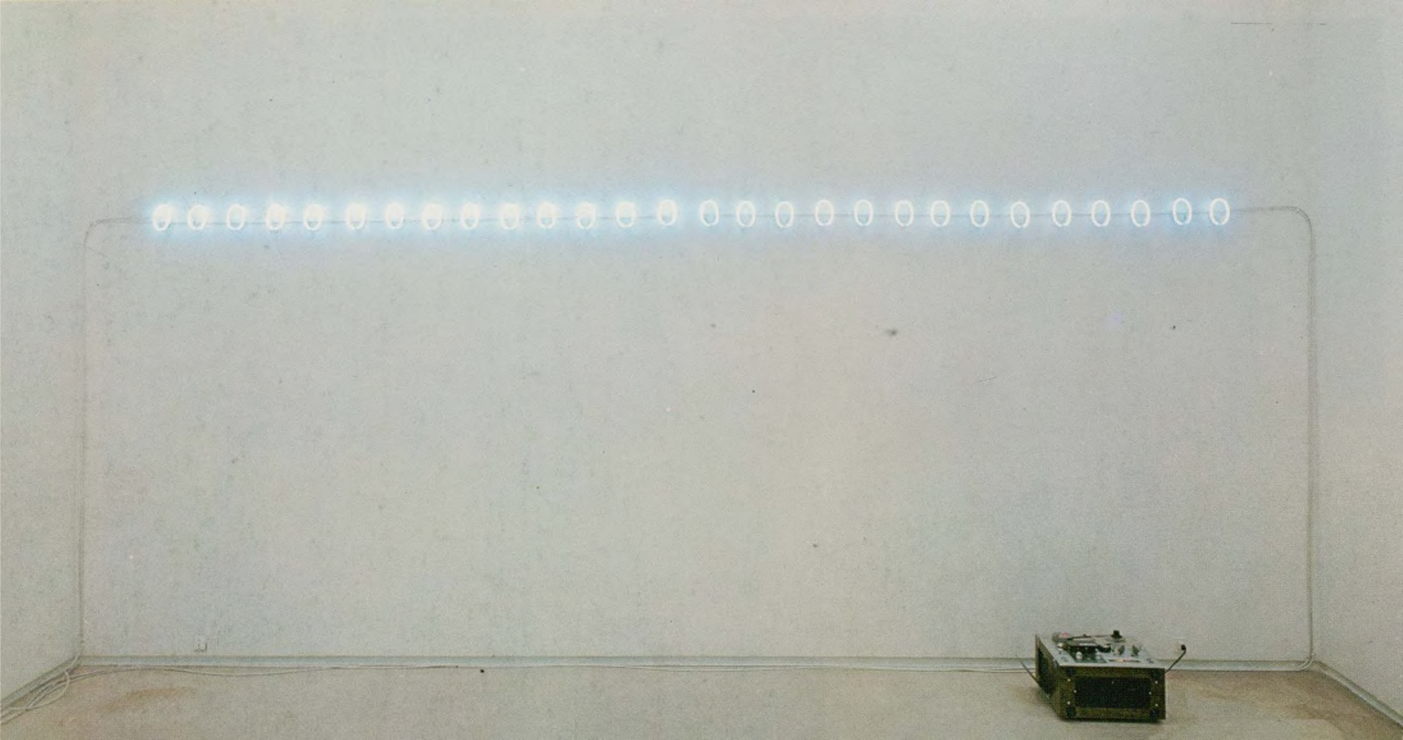
III. THE SAME. A YEAR LATER

TOM PHILLIPS. LONDON. IV. MCMLXX · XVI. IV. MCMLXXI


CLOUD
BIRD
SKY
MOUNTAIN
SUN
OCEAN
SHIP
TREE
SMOKE
HOUSE
MAN
BICYCLE
STREET
DOG


1. LANGUAGE
IS NOT
TRANSPARENT.

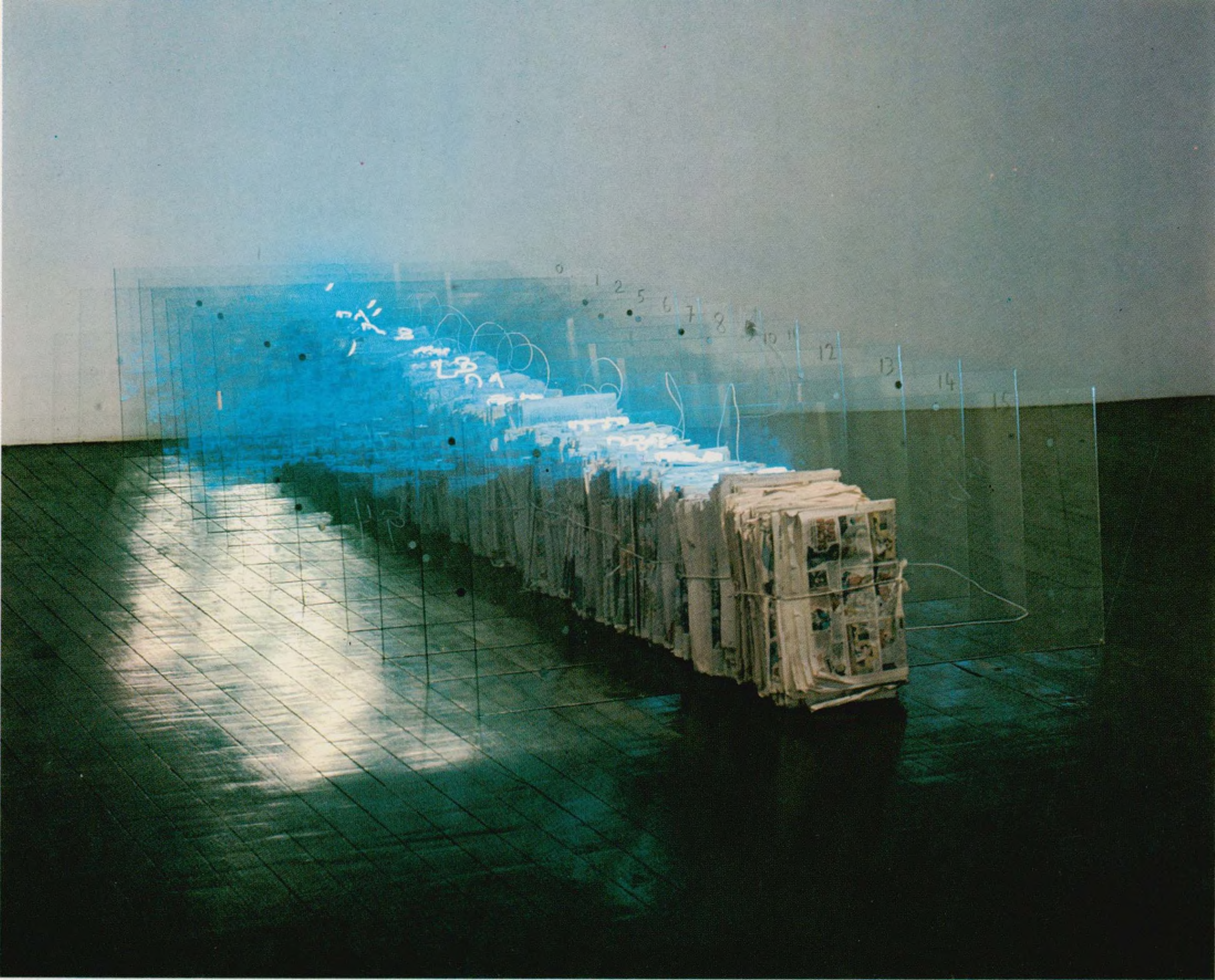
NEON ELECTRICAL LIGHT ENGLISH GLASS LETTERS GREEN EIGHT
NEON ELECTRICAL LIGHT ENGLISH GLASS LETTERS BLUE EIGHT
NEON ELECTRICAL LIGHT ENGLISH GLASS LETTERS RED EIGHT

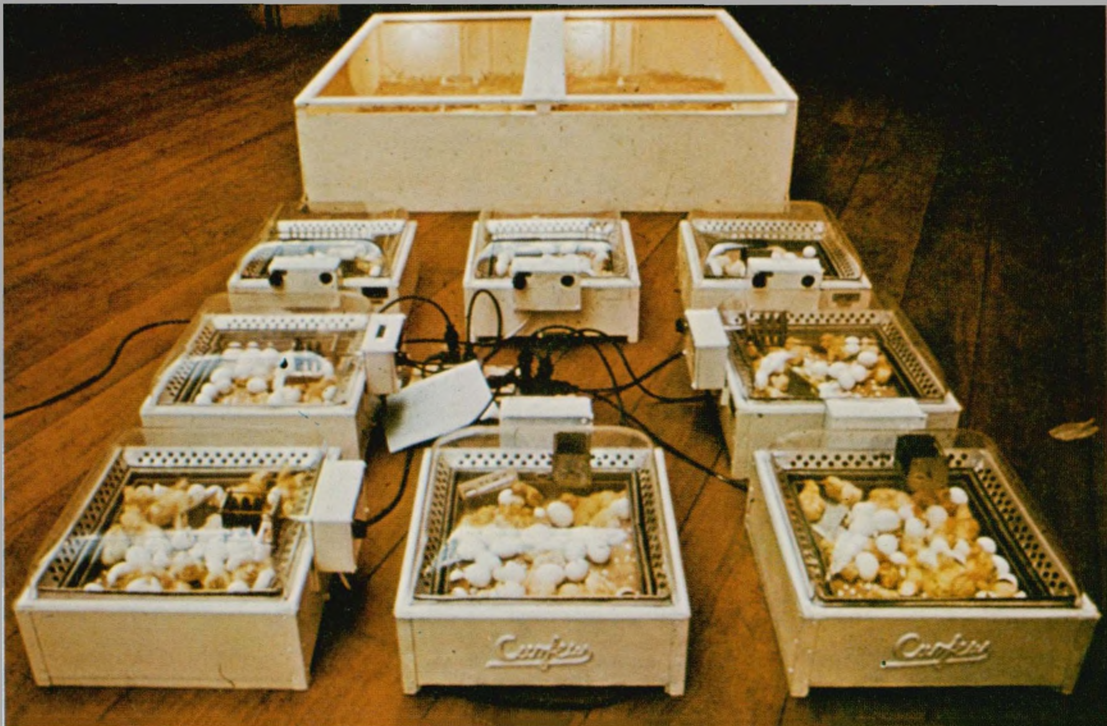


ART
WORKS

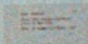
ORO LONGCHAMP

2 234 2288


12
13
14

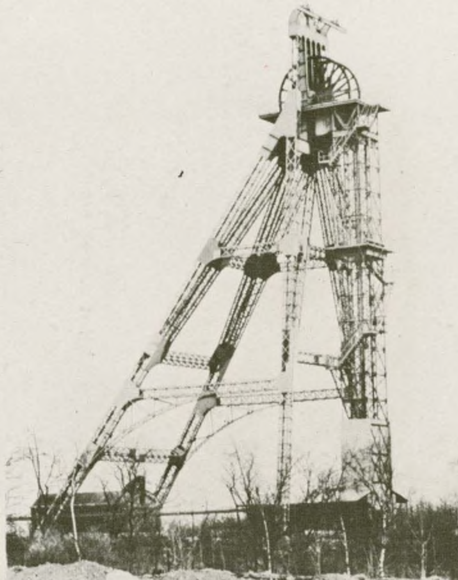
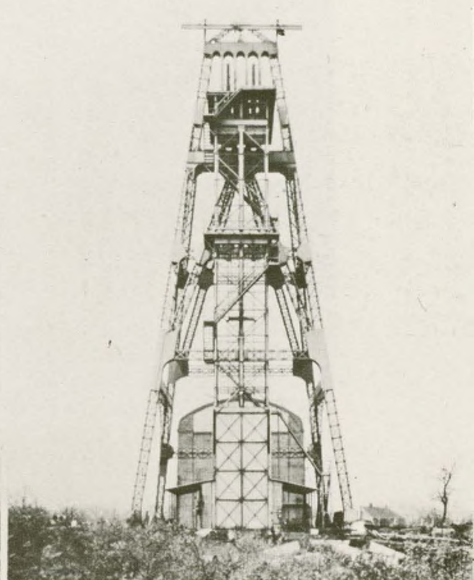
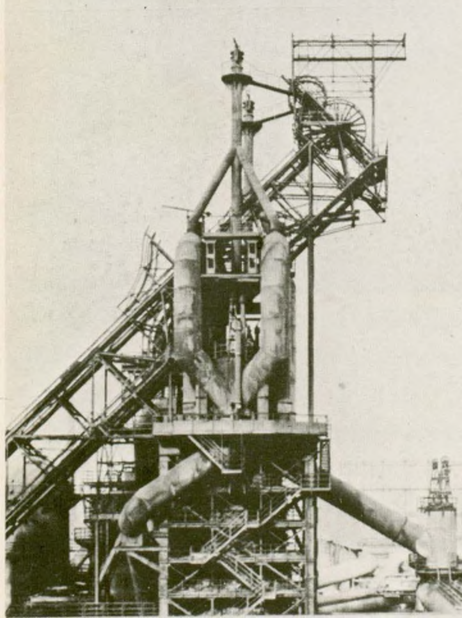
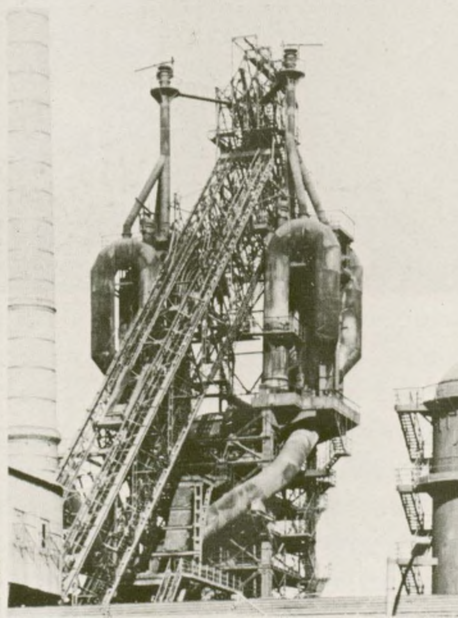
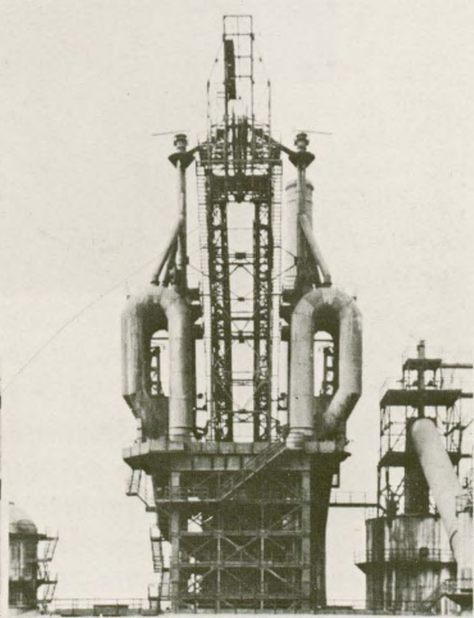




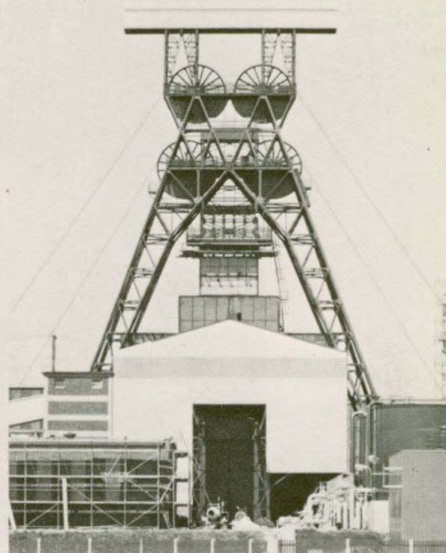




Question:
Would the fact that Governor Rockefeller
has not denounced President Nixon's
Indochina policy be a reason for you not
to vote for him in November ?
Answer:
If 'yes'
please cast
t into the left box;
if 'no'
into the





Zollverein






TACTICS
CAVALRY
ARTILLERY
BALCK
TACTICS



A SCULPTURE SAMPLE
ENTITLED
SCULPTORS' SAMPLES

1. *G&G's make-up.*



2. *G&G's tobacco and ash.*



3. *G&G's hair.*



4. *G&G's coat and shirt.*



5. *G&G's breakfast.*



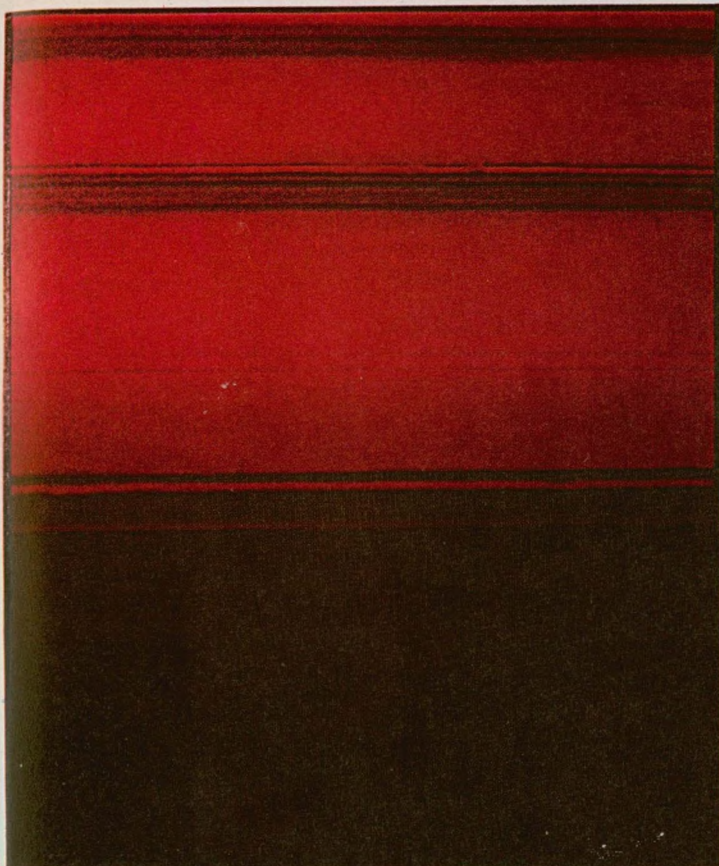
Gilbert and George have a wide range of sculptures for you—singing sculpture, interview sculpture, dancing sculpture, meal sculpture, walking sculpture, nerve sculpture, cafe sculpture, and philosophy sculpture.

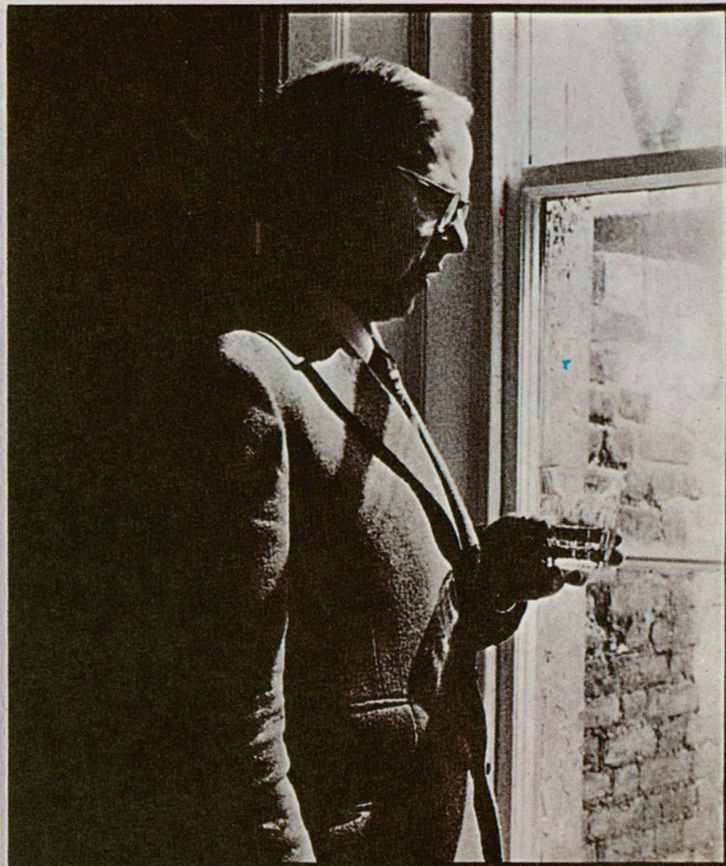
So do contact us

George and Gilbert

'ART FOR ALL'
12 FOURNIER STREET
LONDON, E.1

Telephone 01 - 247 0161





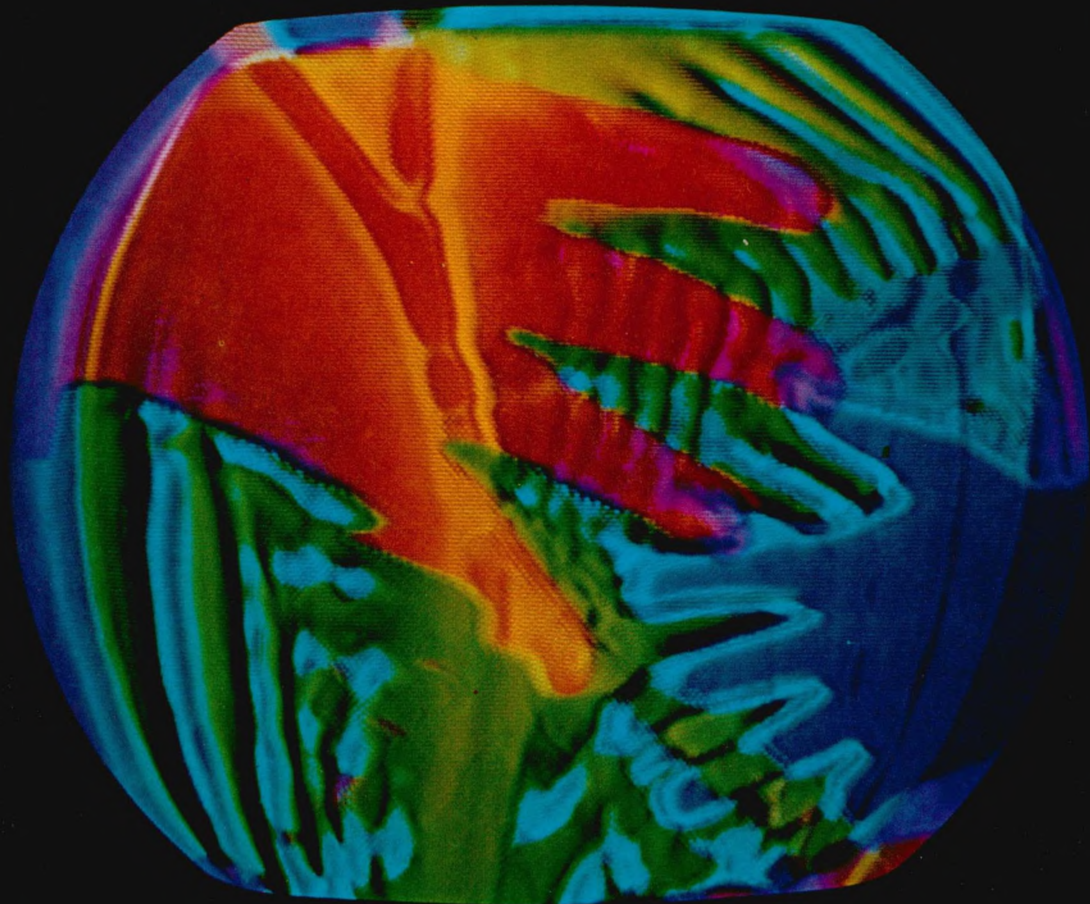



WALKING IS THE ETERNITY OF OUR LIVING MOVEMENT. IT CAN NEVER TELL US OF AN END.











Hiperrealizam

Koliko god je bio velik njihov uspjeh kod kritičara i muzejskih konzervatora, različiti se stilovi minimalističke i konceptualne umjetnosti nisu nikada uspjeli u potpunosti učvrstiti. Morali su se suprotstaviti ozbiljnoj borbi s jednom vrstom slikarstva i kiparstva, koji su izgledali potpuno oprečni tim apstraktnim i cerebralnim pokretima. Takvu je fenomenu dano ime hiperrealizam ili superrealizam. Hiperrealizam, kao i njemu prethodeći pop-art, doživio je nečuven uspjeh kod kolekcionara i trgovaca, ali je još bio daleko od toga da ga i kritika jednodušno prihvati. Nakon što su konačno prihvatili pop-art, ti su isti kritičari željeli ostati vrlo suzdržani prema novoj umjetničkoj manifestaciji. To je i razumljivo, kad se zna da su hiperrealisti pokušavali vratiti umjetnost u stanje u kojem je ona bila, ne samo prije modernizma, nego prije trijumfa impresionizma. Čini se da su zagovornici hiperrealizma s krajnje paradoksalnim cinizmom pokušavali ustvrditi da je jedini stil dostojan pravog avangardnog umjetnika, akademsko slikarstvo devetnaestog stoljeća. Kotač se okrenuo za puni krug.

Uistinu, u vrijeme prije 1945. godine, realizam nije stvarno prestajao manifestirati svoju nazočnost. Šačica umjetnika izmakla je, također, etiketi »akademizma« prakticirajući otvoreno neke oblike realizma. U Italiji, primjerice, bio je to izvanredno plodan slikar Renato Guttuso. Njegova su realistička djela, s prizvukom ekspresionizma, bila proizvodom njegova marksističkog političkog uvjerenja. U Francuskoj nalazimo umjetnika pod imenom Balthus, čije neobično erotič-

ke slike jedva dozrelih djevojaka, bez otvorena nadrealizma u detaljima, bude nadrealističko raspoloženje. U Velikoj Britaniji javlja se Lucien Freud, koji od jednog neoromantičkog stila prelazi k jednostavnoj i izravnoj umjetnosti, zacijelo inspiriran Sickertom, ali koji mnogo više duguje fotografskom aparatu.

Britanski pop-art je uvijek ostao bliz čistom realizmu, osobito u djelima Petera Blakea. Blake također kategorički odbija prihvatiti etiketu pop-arta i nastoji da ga se smatra, s još preciznijom definicijom, slikarem »realistom«. Kako je njegovo djelo sazrijevalo, tako je rasla i njegova najveća ambicija da ga se prizna kao zakašnjelog kolegu prerafaelista (koji su šezdesetih i sedamdesetih godina nastavili uživati golemu popularnost kod posjetilaca umjetničkih galerija).

David Hockney, »rasipni sin« pop-arta, drugi je britanski slikar u još užoj vezi s tradicionalnim realizmom. On je često isticao da ga je u slikarstvu najviše oduševio kontrast između različitih načina prikazivanja koje jedan umjetnik može upotrebljavati. Odlučio je usvojiti konvencije koje bi u doba renesansnih majstora bile sasvim obične. Hockneyjev *Double Portrait of Ossie Clarke and Celia Birtwhistle* (slika 366) je s gledišta umjetnika opterećena modernim pokretom, briljantno ali zamorno djelo. Ono ima neosporivo dubok značaj sadašnjosti, jer u sintezi predstavlja bitne značajke londonskog društva šezdesetih godina. U tom pogledu nas ono malko podsjeća na portret sestara Wertheimer Johna Singera Sargenta, koji je

igrao istu ulogu u doba kralja Edwarda. Ali suvremenost Hockneyjeve slike ide mnogo dalje. Mi je otkrivamo u načinu izlaganja oblika, upotrebi nekih boja, jednog određenog tipa rasvjete, što intenzivno podsjeća na razdoblje u kojem je slika stvorena. Danas, kad su šezdesete godine već daleko sjećanje, smatra se da je ovo djelo, više nego ijedno drugo uspjelo odraziti duh vremena. Pa ipak je to prava značajka — kao i oštar umjetnikov pogled na društvene nijanse — koja ga čini anakronijskim, usporedimo li ga s većinom drugih iz poslijeratnog razdoblja.

Usprkos svemu postoji razlika između Hockneyjeva slikarstva u istoj toj fazi i slikarstva američkog umjetnika Philipa Pearlsteina (slika 367). Pearlsteinova opsesijska koncentracija na golo tijelo, obično žene ali ne uvijek, bila je povodom da ga se smatra jednim od začetnika hiperrealizma. To nije točno, ako ne u općem smislu, što znači da je Pearlstein očuvao i stavio na raspolaganje ostalim američkim umjetnicima tradiciju američkog realizma koji je doživio pravu renesansu tridesetih godina i koji je dobro predstavljen u djelu Edwarda Hoppera.

Pearlstein se razlikuje od slikara hiperrealista i od Hockneyja u tome što ne želi imati ništa s objektivom foto-aparata. Njegovi su aktovi slikani prema živim tijelima modela, uglavnom pod umjetnim osvjetljenjem. Jedina stvar koja bi nas mogla navesti na pomisao da to nisu studije iz života jest samovoljan način izvedbe kojim su izrezani, poput rada nekog neiskusnog fotografa-amatera, kojem rijetko uspijeva

složiti sadržaj onako kako bi želio. Kod Pearlsteina je rezanje dio precizna izvedbena postupka. Umjetnik ne »komponira« sliku a priori, nego počinje s detaljem i dalje ga razrađuje zaustavljajući se tek kada je na svršetku platna. U tome se jasno razlikuje od portretista devetnaestog stoljeća, odnosno, slikara ranijih epoha. Pearlstein želi da shvatimo kako je važan samo potpun perceptivni proces i njegov prijenos na platno. Svojevoljno rezanje slike nema velike važnosti, ako je sam proces s uspjehom iskazan u svim svojim fazama.

Takva je koncepcija vrlo upadljiva i u djelu Malcoma Morleyja, engleskog umjetnika koji živi u SAD. Možemo ga smatrati istinskim osnivačem hiperrealizma. Morley je pronašao jednu varijantu pristupa pop-artu koju je modificirao u odnosu na sliku kao »datost«. U svojim slikama, inspiriranim stripovima Lichtenstein započinje s onim što se činilo nepopravljivo vulgariziranim u postupcima reprodukcije u boji, zatim to podvrgava procesu »rafiniranja« i formaliziranja, prije nego je postalo bazom slike. Činjenica da se u slici pojavljuju neki elementi konvencije i manire koji proizlaze iz originala, služi da se u nekom smislu istakne njihovo odstupanje od izvora. Znamo, prema dimenzijama i drugim činiocima, da se ne radi jednostavno o slici preuzetoj iz stripa, nego o transformaciji takve slike.

Morley je počeo kritizirati Lichtensteinovu metodu slijedeći dijalektičku shemu velikog dijela poslijeratne umjetničke produkcije. Sredinom šezdesetih godina ostvario je niz slika koje, umjesto da se temelje

na neobrađenom stripovnom materijalu, proistječu iz fotografskih reprodukcija u četiri boje, visoke kvalitete, kakve viđamo po uredima transatlantskih kompanija i brošurama putničkih agencija (slika 368). Morley zatim precizira da mu sami predmeti nisu osobito važni. Njega zanima način koji dozvoljava realizaciju ekvivalenta u slikarstvu, da se rukom izradi ono što je već savršeno realizirao stroj. Zato je on prihvatio slobodan postupak reprodukcije. Tek kad je djelo u potpunosti dovršeno, mogao je vidjeti u kojoj se mjeri uspio približiti onome što je nastojao imitirati. Da bi postupak bio još slobodniji, katkada je prekopirao sliku okrenutu naopako.

Sličnu tehniku rada nalazimo kod još jednog slikara: Johna Clema Clarkea kojeg također možemo smatrati učesnikom u prijelaznom strujanju od pop-arta k hiperrealizmu. Clem Clarke je umjetnik neobično plodan i neujednačen čije djelo svjedoči o brojnim odstupanjima od pravca. Najznačajnija su među njegovim djelima preinake slika velikih majstora prošlosti. Ne čini se da ih on prenosi u istom duhu koji nadahnjuje Martiala Rayssea, koji nam je ostavio svoje verzije Ingresa i Proudhona. U inspiraciji Clema Clarkea nema mjesta sarkastičnoj nakani. Što se njega tiče, verzije koje izrađuje samo su sredstvo kojim bi se približilo publici odabrana djela. Ako »preinaka« sadrži kakvu nespretnu notu, umjetnik je spreman prihvatiti to kao kritiku društva u kome živi.

Small Bacchanal (Mala pijanka, slika 369), posjeduje nesvakidašnju mnogoznačnost, jer je na neki način

verzija verzije. Originalan izvor je, možda, jedna slika Jacoba Jordaensa, no jasno je da umjetnik ima pred očima tipične proizvode slikara *Salona* devetnaestog stoljeća. Uspoređivali bismo najprije s Bougereauom i Franzom von Stuckom, koji su obojica suočavali sadržaje ovog tipa. Godine 1970, kada je Clem Clarke naslikao svoje djelo, slikarstvo *Salona* je bilo još uvijek u nemilosti, ali počinje privlačiti zanimanje ambiciozníh povjesničara umjetnosti. Koliko god maliciozno, Clem Clarke sugerira, bilo stilom ili tipom odabranih sredstava, da jedan moderni piknik nadarenih mladih hipija pruža savršen ekvivalent one vrste motiva koje su umjetnici devetnaestog stoljeća voljeli slikati. On podrazumijeva, da pomalo plašljivo samopoznavanje koje se iskazuje u njegovim djelima stoji u drastičnom kontrastu sa zemaljskom vitalnošću Jordaensova slikanja. Čitav niz opservacija je, dakle, nazočan u jednom jedinom platnu, opservacija o promjenama erotskog ukusa, kao i o promjenama umjetničkog stila.

Ono što dijeli Clema Clarkea od glavnih tokova hiperrealizma, jest količina kritičkih tumačenja njegova djela. Istinski hiperrealist teži ka kompletnijoj neutralnosti. Takav je manje-više teoretski stav koji zagovara šačica kritičara zaokupljenih ovom vrstom umjetnosti. Oni smatraju ova platna, oslobođena ikakva stila, očigledna ropstva objektivu, kao nove varijacije na temu *objet trouvé* (pronađenih predmeta). Oni vide u hiperrealizmu tendenciju nihilizma koji zalazi izvan granica minimalizma.

Naravno, slikari koje danas ubrajamo među hiperrealiste otkrivaju nasljeđe modernog pokreta isto kao i umjetnici koji se kreću u ostalim stilističkim pravcima. Gerhard Richter, njemački slikar, svojevremeno pristalica pokreta, izveo je čak i jednu parodiju na Duchampov *Akt koji silazi stubama* (slika 370). Oslanja se na činjenicu da je i Duchampov akt inspiriran iskustvom simultane fotografije izvedene, na primjer, umijećem Etienne Jules Mareya i akcijom prenesen u fotografski termin aktualne epohe.

Slikari hiperrealisti jednako su se zanimali za moderne fotografske aparate tipa »refleks« sa svim njihovim mogućnostima i ograničenjima. Umjetnik u čijem je djelu takav utjecaj najočigledniji jest Chuck Close, koji se specijalizirao u slikanju glava velikog formata (slike 371, 372). Ove slike, nerijetko sjajne tehničke usavršenosti, izazivlju čitav niz važnih pitanja. Ponajprije u vezi s dimenzijama. Enormno uvećanje jedne glave ne čini je manje realnom, nego manje sličnom osobi koja se želi prefigurirati. Istodobno to upozorava da ni fotografski aparat ne posjeduje sam po sebi osjećaj dimenzija. Taj se nedostatak očituje na razne načine. Prije svega, iz jednog negativa moguće je danas izvesti sliku takva uvećanja da dostignemo bilo koju dimenziju: najsićušnija slika može postati monumentalnom. Dinamičko polje uvećavanja pojačano je činjenicom da je fotografski aparat instrument sofističke optike, kojem se mogu adaptirati objektivi i kojem je omogućeno fotografiranje predmeta nevidljivih golom oku. S druge strane, kad promatramo fotografije,

nismo uvijek sigurni kakve su relativne proporcije objekata u unutrašnjosti slike, poglavito ako kompozicija dopušta nagađanja. No, često smo u mogućnosti da ocijenimo visinu kuće ili veličinu nekog kipa, samo zato jer se fotograf pobrinuo da umetne u sliku ljudsku figuru. Uvećana fotografija dokinula je osjećanje dimenzija i s tog je gledišta dezorijentirajuća.

Drugi je problem fotografije »totalitet« fotografske slike. Kad se fotografija rodila, svijet devetnaestog stoljeća je bio ushićen količinom detalja koji objektiv može registrirati na papiru ili osjetljivom listiću. Bilo ih je beskrajno više nego bi i najtankoćutniji slikar uspio uključiti u sliku ili crtež. I tako je naivno zaključeno da je fotografija po svojoj naravi uzvišenija od umijeća slikanja. Hiperrealizam često dopušta tu superiornost, koju umjetnost općenito osporava. Close izvodi dvostruko rješenje tog problema: prvo se sastoji u redukciji sadržaja djela — on se ograničuje na slikanje samo jedne glave, ne više od toga. U drugom precizno reproducira, pomoću vrlo razrađene tehnike, ono što je registrirala fotografija. Na svaki način on je u mogućnosti ispitivati sliku brižljivo i po vlastitoj volji na klišeu, što mu dopušta intimniju i dublju analizu od one koju bi dozvoljavao živi model.

U mnogim njegovim djelima, poglavito u najnovijim, Close nastoji reproducirati pogreške foto-aparata, a ne samo njegove prednosti: naročito ga zanimaju optička odstupanja koja su karakteristična za fotografski objektiv. Koliko god su danas objektivi sofistizirani, ipak nisu tako osjetljivi i fleksibilni kao

ljudsko oko. Princip promjenjiva otvora koji fotografu dopušta da regulira svoj instrument u službi različitih uvjeta osvjetljenja, ima i neke nedostatke. Naročito u vezi s primjenom otvora, to jest, što je otvor veći, to je manje polje u kojem je slika centrirana. To može stvarati poteškoće s krupnim planom. Uzimajući kliše jedne glave, fotograf uviđa da, ukoliko je vrh nosa u središtu, oči više nisu. On se snalazi kako bolje može, ističući samo oči i jabučice s tim da vrh nosa lagano zanemari. Close reproducira te nedostatke bez ikakva komentara. Na nekim njegovim portretima vrh nosa je malo nejasan i isti se mutni efekat pojavljuje iza središnjeg plana, na ušima, na primjer, ili kosi koja se priljubljuje uz čelo.

Druga je značajka njegovih crteža u tome da su oni kao fotografski prizor proizvod jednog monokularnog prije nego binokularnog viđenja, što daje portretu neobičnu intenzivnost nametnute strogosti posredstvom mehaničkog pomagala. Pogled skuplja vlastite impresije putem jednog analitičkog procesa, usredotočivši se s vremena na vrijeme na jedno područje i to na način kako to sami obično ne zamjećujemo. Međutim, fotografski aparat ne posjeduje takvu lakoću podešavanja.

Closeovo djelo usmjerava našu pažnju i na jedan drugi vid hiperrealizma: nemogućnost reprodukcije hiperrealističke slike na zadovoljavajući način. Slika izvučena iz fotografije, ako su joj smanjene dimenzije i ako je ponovno preobražena u drugu fotografiju, poprima originalne značajke koje je imala prije umjet-

nikova uplitanja.

Netko bi se mogao zapitati zbog čega te glave mutnih kontura predstavljaju za gledaoca više vrijednosti od izvornih fotografija prema kojima su nastale. Najjednostavniji odgovor na ovo pitanje nalazimo u tome što one posjeduju onu draž koja je uvijek karakterizirala *trompe l'oeil*, vrstu slikarstva koje reproducira zbilju tako da stvara iluziju predmeta ili likova. Close se tako izravno temelji na fotografskom originalu da ga se čak može definirati, ne kao pravog portretistu, nego slikara mrtvih priroda kojima su sadržaji predmeti fotografskih pokusa.

Close nije zanimljiv samo zbog svoje tehničke sposobnosti, nego i zbog neophodna rascjepa između privida i zbilje, pa i onda kad je ta »zbilja« simulirana. Suprotno Lichtensteinu, Close ne prihvaća modifikacije originalne slike. On, naprotiv tvrdi: original treba reproducirati koliko je to moguće. Međutim, i pored takve tvrdnje on mora priznati da postoji stanovita razlika, koliko god neznatnom se činila, između onog što nastoji učiniti i onoga što zaista može realizirati. To je lagano odstupanje dostatno da oživi njegova djela i dade im dinamiku umjetničkih ostvarenja.

Richard McLean drugi je zanimljivi umjetnik koji radi u ovoj skučenoj domeni. Kao i gotovo svi hiperrealistički umjetnici drži se ograničena područja svojih sadržaja. U njegovu slučaju radi se gotovo isključivo o konjima i konjanicima. Uglavnom se temelji na javnim fotografijama reklame, ili onim koje prikazuju pobjednika poslije trke s džokejem u sedlu i

vlasnikom, odnosno, trenerom koji ponosno drži konja za uzde (slika 373). U stvari se McLean preobrazio u neku vrst suvremena Georgea Stubbsa, samo s tom razlikom što nije radio za vlasnike pobjedničkih grla, nego je proučavao svijet utrka s ironičnim zanosom i težnjom da loš ukus filistara još više naglasi. No, tvrditi sličnu stvar značilo bi, zacijelo, interpretirati njegova djela u duhu koji je možda njemu samom tuđ. Ono što ga vjerojatno više zanima jest vježba »ručne« reprodukcije originala koji je postignut mehaničkim sredstvima.

Ako smo skloni McLeanovim djelima osporiti svaki sadržaj sociološkog značenja, to nije slučaj s drugim poznatim hiperrealističkim umjetnicima. Robert Cottingham, Richard Estes, John Salt i Ralph Goings su umjetnici koji na različite načine predstavljaju ovaj stil i svjedoče izravno nastalu reakciju na nj. Kod svakog od njih nalazimo jasan i namjeran odraz karakteristika suvremenog, američkog življenja.

Cottingham je još jedan slikar čije djelo ističe sponu između hiperrealizma i pop-arta. Njegova je specijalnost znak. Reproducira riječi i slova koja krase staklene izloge velikih kinematografa i pročelja zgrada s trgovinama rodnog New Yorka. On nam tako nudi nov primjer draži koju pisana riječ i reklama ima u pop-artu. Znakovi koje Cottingham izabire (slika 374) uglavnom su zabilježeni fotografskim aparatom. Gotovo uvijek fotografski aparat nameće samovoljno rezanje, koje nerijetko oduzima riječima njihovo značenje, a katkada im pridodaje pogrešno kao, na

primjer, kada riječ MART simboličkom igrom prestiža postaje ART. Jasan Cottinghamov stil daje njegovim slikama pojednostavljen izgled koji ponekad sugerira vezu s najdrastičnijim pojednostavljenjima pop-arta.

Jedna od začuđujućih pojava kod Cottinghama jest njegov odveć urbani karakter. Isto vrijedi i za Richarda Estesa. Od svih hiperrealističkih slikara čija su djela prikazana na ovim stranicama, Estes je primjer najizrazitije mnogoznačnosti na formalnom planu i to je dostatno da ga približi slikarstvu tradicionalnog tipa. Poput svojih kolega, Estes se koristi dijapozitivima u boji kao primarnim materijalom. Oni, ne samo da su prošli proces strogog filtriranja, nego su odabirani pomnom selekcijom. Estes je pjesnik modernoga grada, posebno New Yorka.

Blistava staklena zgrada sa mnogostrukim odrazima, odrazima odraza koji ga općinjuju gotovo opsesijski. Istu igru bljeska osjeća u metalnim labirintima metroa. Sekundarno je ako u njegovu sliku zaluta i neka ljudska figura; ona je silueta odražena u nekom izlogu ili baru, nalik utvari. Subjekt Estesovih djela je arhitektura a ne čovjek (slika 375).

Ako pobliže promotrimo Estesovo djelo, zamijetit ćemo da on, kao i Lichtenstein, nanosi mnoge modifikacije na odabranu sliku. Njihov je cilj, poput Lichtensteinovih, unijeti red u kaos. Estes virtuozno koristi kompleksnu geometriju, gotovo jednaku onoj koju je otkrio Kandinski. Uistinu postoji uvjerljiva sličnost u metodologiji s djelima nekih od najglasoviti-

jih slikara graditeljstva iz prošlosti, poglavito djelima Saenredama, ponajboljeg flamanskog slikara crkvenih arhitektura sedamnaestog stoljeća. Saenredam je, kao i Estes, slikar koji iz prividno ograničena predmeta izvlači veliko mnoštvo efekata.

Ralf Goings je umjetnik iz Kalifornije čije su slikarije za urbani pejzaž Kalifornije isto što su prizori iz New Yorka za Estesa (slika 376). U prvom planu njegovih slika uvijek su automobili. Pozadina većinom predstavlja siromašne radnje i krčme *drive-in* koje prate velike kalifornijske auto-putove. U stanovitom smislu Goings nudi paralelu slika kalifornijskog umjetnika Eda Rusche kojeg su privlačile američke benzinske stanice. Kao i većina hiperrealističkih umjetnika, i Goings se koristi aerografom, tehnikom koja pruža uniformnost perfekcije i apsolutnu bezizražajnost. Činjenica da Goings, još više od Estesa, bira pejzaž bez ikakve prividne namjere za otkupljivanjem, možemo ustvrditi da je i on nihilist u potrazi za »prihvatljivo neprihvatljivim« sadržajima, što su činili mnogi drugi avangardni umjetnici prije njega. Ovo, po mome mišljenju, znači ići u potragu za polemikama. Dolaskom romantizma ljudi su počeli smatrati da slikar, osobito pejzažist, treba stvarati ljepotu, polazeći isključivo od toga što je već bilo spoznato kao lijepo. I za vrijeme romantičkog razdoblja to je pravilo bilo isto toliko kršeno koliko i poštovano. Philippe de Loutherbourg naslikao je 1801. godine *Coalbrookdale by night* stvorivši umjetničko djelo najgorih strahota industrijske revolucije. Turner je nešto kasnije učinio

isto sa svojim *Keelmen Hauling Coal by Moonlight* (Prijenos ugljena na mjesečini), himnom ljepote industrijske četvrti Tynesidea. Činjenica je da umjetnici tendenciozno traže »izvorne« sadržaje, to jest, one »nekontaminirane« prethodnim umjetničkim iskustvom. Ovaj je izbor barem podjednako frekventan sadržajima čija je »umjetnost« već zajamčena. Istodobno najoriginalniji i najodvažniji umjetnici nastoje tražite sadržaje, tipične za njihovo doba, kao sredstvo kojim ponešto kazuju o društvu u kome žive. Goings i drugi hiperrealisti iz Kalifornije uspjeli su pokazati, na nepretenciozan način, da je umjetnost još uvijek u stanju obavljati neke funkcije koje su joj tradicionalno pripisivane, ukoliko umjetnik odluči krenuti tim pravcem.

Hiperrealistički slikar čije slike, izgleda, imaju pravi simbolički sadržaj, jest engleski emigrant John Salt. Njegov je omiljeni sadržaj automobil i u tome podsjeća ne samo na Ralpha Goingsa nego i na mnogobrojne umjetnike iste škole, među kojima su Richard Bechtle i Don Eddy. Međutim, Saltova vozila nisu sposobna za pokret. To su olupine s američkih groblja automobila. Čak i kad odabire kao motiv za simboliziraju blagostanje, dokolicu i pokretljivost američke obitelji, prikazuje je napuštenu, okruženu otpacima, starim hladnjacima, strojevima za pranje rublja (slika 377). Teško bi bilo ne vidjeti u tim slikama promišljen odraz obilja i nereda i ne mislim da bi, možda, neki motiv mogao odbiti gledaoca od ovakvih interpretacija.

Ovako ne možemo definirati baš sva djela u okviru hiperrealizma. Kao što smo već vidjeli, takva što ne bi se moglo pripisati jednom Chucku Closeu, kao što ne bi pristajalo ni zanimljivu djelu Stephena Posena (slika 378). Posen uzima banalne predmete; neke vrpce i jednu zamršenu krletku za ptice, koje podvrgava strogoj analizi. Drugi je omiljen Posenov sadržaj vrst mrtve prirode koju čini hrpa kartonskih kutija zaštićenih jednom plahtom. I ovdje smo obaviješteni, na još očigledniji način, kako se misterij i banalnost miješaju jedno s drugim. Posen izlaže znatnom virtuoznošću slikanje svojih figurativnih materijala, ali je svijet koji on posjećuje izuzetno tjeskoban i klaustrofobijski.

Raznolikiji i zanimljiviji virtuoz je, dakako, Howard Kanovitz. Čak je odveć raznolik da bi ga se moglo klasificirati. Neke njegove slike, kao bezizražajan *The Opening* (Otvorenje, slika 379), smatraju se sekundarnim manifestacijama pop-arta. Druge, međutim, kao *Painting Wall: The Water-bucket Stool* (Oslikani zid: klupica s umivaonikom, slika 380), posjeduju metafizički karakter koji duguje Magritteu. Ovaj smjer — tendencija prema magičnom i iznenadnom — pojavljuje se u njegovoj najsvježijoj produkciji. Kanovitz pokazuje da iracionalni elementi mogu hrabro preživjeti u na izgled sasvim realističkom idiomu. Nagli skok u iracionalnost, nazočan u nekim njegovim najuspjelijim djelima, determiniran je njegovim tehničkim umijećem osobite spretnosti u uporabi efekata *trompe l'oeil* koje ne dopušta, međutim, da ona preuz-

me dominantnu funkciju u kompoziciji u koju je uvedena.

Jedan od vrlo zanimljivih aspekata hiperrealizma na vrhuncu njegova razvoja je Amerika kao tlo snažne implantacije njegovih korijena. Englezi, kao Malcolm Morley i John Salt, koji su postigli reputaciju prionuvši toj vrsti realizma, ionako su stalno boravili u Sjedinjenim Državama. Selidba u Ameriku ima dva opravdanja. S jedne strane je to tradicija američkog realizma, koji se tamo ukorijenio još početkom dvadesetog vijeka, doba kada gotovo svagda realistički modusi nestaju, izuzev Rusije. S druge je strane povijesni, a ne ekonomski razlog. Hipperrealizam je stil kojeg je sudbina uvijek ovisila, za razliku od drugih, modernih stilova, od entuzijazma privatnih mecena. Sjedinjene Države su bile još jedina zemlja gdje je privatno mecenstvo preživjelo i to u dovoljno širokom rasponu.

No, postoji i treće moguće tumačenje. Bilo je već govora o prividno »zatvorenom karakteru« hiperrealističke umjetnosti koja odražava američki glupi konzervativizam. Umjetnost odgovora političkoj obamrlosti razvijajući neku vrst zaštitnog oklopa, izolirajući se u tehničkoj virtuoznosti. U prilog ovoj tezi stoji činjenica da je Španjolska bila jedina zemlja u kojoj je posljednjih godina realistička struja stanovite razine ostavila glasa. Najglasovitiji španjolski realist (točnije Čileanac koji živi u Španjolskoj) jest Claudio Bravo, čije djelo umnogome nalići radovima njegovih suvremenika iz Amerike (slika 381).

Do ovoga trenutka nisam uzeo u obzir hiperrealističke kipare. U stvari, ako uopće postoji, hiperrealistička skulptura može se uočiti neugodno paradoksalnom, poglavito s obzirom na činjenicu da hiperrealističko slikarstvo ponajviše nastoji iluzorno prikazati trodimenzionalnost na ravnoj plohi. I u prošlosti, kada je evropska umjetnost više nego ikad posjedovala realistički karakter — u sedamnaestom stoljeću, na primjer — kiparstvo je uvijek zadržalo stanovito odstojanje prema nestalnom protjecanju života. Koliko god iluzionističke mogle biti značajke Berninijevih skulptura, gledalac nikada ne bi mogao doći u situaciju da ih zamijeni za žive osobe. Jedan od rijetkih izuzetaka u tom smislu nalazi se u španjolskoj umjetnosti. Ondje, odista, neke religiozne scene sedamnaestog stoljeća s naslikanim licima, staklenih očiju s pravim nakitom i odjećom od svile i satena, neobično nalikuju živim ljudima. Za vjernike su ona bila toliko slična živoj čeljadi da između jednih i drugih gotovo i nije bilo razlike.

Američka hiperrealistička skulptura predstavljena djelom Johna de Andree i Duanea Hansona nastoji obaviti na gledatelja zamoran dojam svojim neuglednim izgledom. Promatrač bi teško reagirao na isti način sučelice identičnom hiperrealističkom platnu, koliko god može biti istaknut element *trompe l'oeil*. Kad je riječ o realističkoj umjetnosti dvadesetih godina, kad je ona gotovo svugdje u opadanju, španjolski filozof i kritičar Ortega y Gasset dotaknuo se sadržaja voštanih figura. Voštane figure, primjećuje on, osta-

vljaju na nas čudan utisak, jer nisu ni stvar, ni umjetnost, ni život.

Nisu li, dakle, hiperrealističke skulpture modernizirane voštane figure promaknute na razinu umjetničkog djela? U kušnji smo da odgovorimo potvrdno. S mnogo stajališta one su realističnije, premda manje iluzionističke od voštanih figura Madame Tussaud. Obrnuto onome u što smo uvjereni, da se, na primjer, voštane figure modeliraju na ljudskom tijelu, to nije tako, nego se često hiperrealističke skulpture ostvaruju otiscima postignutim na taj način. Na tehničkom planu djelo de Andree i Hansona izravno proistječe od uzora Georgea Segala. Ova dvojica umjetnika jednostavno usvajaju i usavršuju tehniku živog otiska koju koristi Segal. Sada figura izranja, ne kao bijela i prosta kopija originalna modela, nego kao točna slika, savršeno rafinirana u svakom detalju izvedena s ciljem da je što sličnija živoj osobi, s kosom na glavi, pravim trepavicama i s naočarima; odjevenoj, ako je potrebno.

De Andrea ne odijeva svoje figure. Njegovi su aktovi (slika 382) dopadljivi duplikati američkih mladića srednjeg staleža, koji su kao originali uglavnom privlačni i stasiti, ali ne i očeličeni teškim životom. Oni na neki način otkrivaju kojoj klasi pripadaju i koje su nacionalnosti po načinu na koji su očešljani, po svome držanju i izrazu lica. Činjenica da možemo osjetiti neznatan dojam antipatije u odnosu na Andreine skulpture, možda samo zbog likova, mnogo štošta kazuje o njihovu realizmu, ali je teško ustvrditi da one nadmašuju voštane figure kojima su toliko nalik. Već

je bilo riječi o jednoj značajki moderne umjetnosti koja je zaista čini »modernom« i o nastojanju da se obori barijera koja dijeli umjetnost od života. Tako Duchampov bicikl postaje istodobno umjetničkim djelom i kotačem bicikla, Brillova kutija Andyja Warhola ostaje Brillova kutija i tako dalje. De Andreino djelo potvrđuje ovu teoriju i to je, možda, najviše što možemo reći.

Duane Hanson je već nešto drugo. On nam uglavnom predstavlja galeriju američkih tipova, opisanih živahno, čak s prizvukom sirovosti. S vremena na vrijeme predaje se kompleksnijim djelima — jedno od takvih predstavlja rasističku pobunu — ali se ona obično iskazuju s manje djelotvornosti.

Hansonovo pravo da bude smatran umjetnikom, temelji se na ispitu tradicionalne sposobnosti opservacije i sinteze. Nijedna kućanica ne bi bolje mogla predstaviti kompletan tip američke domaćice od njegove obilate *Woman with a shopping cart* (Žena s kolicima za nabavku namirnica, slika 383). Hanson je, u stvari, što je više iznimka nego rijetkost, umjetnik koji upotrebljava skulpturu, radije nego slikanje ili risanje, kao instrument društvene kritike.

Evropski umjetnici su pridonijeli razvoju hiperrealističke skulpture u manjoj mjeri nego razvoju hiperrealističkog slikarstva. Jedinu iznimku predstavlja mladi engleski kipar John Davies (slika 384). Poput Andree i Hansona, Davies koristi tehniku živog kalupa. On upotrebljava, također, i pravo sukno da bi

načinio odijela za svoje skulpture, i poškrobljuje to platno kako bi izgled figura bio više plastičan i skulptorski. No, njegovi likovi nisu naslikani realistički. Prije su to sivkaste kopije iz života. Osim toga, predstavljaju čudne dodatke — umjetne nosove, pomagala ostvarena čitavom hrpom drvenih ploha i žice. Ovo Daviesu pridodaje očiglednu srodnost s nadrealistima (definicije »nadrealističko« i »hiperrealističko« stoje u jasnoj lingvističkoj vezi). Ali, njegovi likovi imaju, također, izraz jedne čudnovate vjerodostojnosti koja nikako nije tipična za klasični nadrealizam. Ne radi se o nekom oniričkom ili fantastičnom univerzumu, nego o jednom drugom svijetu. Umjetnik posjeduje sposobnost da dirne ili izravno potakne emociju, što je često osporavano modernim umjetnicima.

Kao što sam istaknuo u početku ovog poglavlja, hiperrealizam predstavlja, možda, točku zastoja u razvoju moderne umjetnosti. Sedamdesete godine, ukoliko je uopće moguće suditi o jednom desetljeću koje je doseglo tek jednu polovinu, označene su dubokim razmišljanjem o ulozi modernog pokreta.

Irving Howe, u svojoj studiji *The Idea of the Modern in Literature and the Arts,* objavljenoj 1967. godine primjećuje: »Moderni pokret mora neprestano voditi bitku, a da nikad sasvim ne pobijedi, a nakon izvjesnog vremena mora se boriti da ne bi pobijedio.« Ovoj je primjedbi Daniel Bell nedavno dodao slijedeće objašnjenje: »Moderni pokret, uzet u svojoj cjelini, pokazuje začuđujuću sličnost sa socijalnim znanostima poz-

nog devetnaestog stoljeća. Za Marxa, Freuda i Pareta, površna racionalnost privida poriče iracionalnost podstruktura stvarnosti. Prema Marxu unutar procesa razmjene stoji anarhija tržišta; prema Freudu, instinktom gurana beskonačna podsvijest drži uzde vlastitog ega; što se tiče Pareta, u oblicima logike nakupljaju se ostaci iracionalnih čuvstava. I moderni pokret uporno ističe nedostatak značenja u prividnosti i nastoji otkriti podlogu mašte. Ovo se istraživanje iskazuje na dva načina. Prvi, stilističke prirode, jest pokušaj da se ukloni »odstojanje« — psihičko, društveno i estetičko — i da se inzistira na apsolutnoj aktualnosti, simultanosti i trenutačnom karakteru iskustva. Drugi, tematskog značenja, jest inzistiranje na apsolutnoj imperativnosti individuuma, čovjeka kao kreature »u potrazi same beskonačnosti, prisiljen da je traži u obliku neke više sfere«. (Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism,* London 1976, strana 47)

Kako primjećuje profesor Bell, moderni pokret je temeljni odgovor na najvažnija društvena mijenjanja kroz devetnaesto stoljeće. Njegova čudesna sposobnost trajanja, unutar vlastite potrebe za promjenama, nije posljednja njegova neobična sposobnost.

Ipak, postoje znaci, a minimalizam šezdesetih godina je jedan od najuvjerljivijih, koji potvrđuju da se moderni pokret u tolikoj mjeri institucionalizirao da je počeo proturječiti svojoj vlastitoj prirodi. Tvrdnja pristaša modernog pokreta (ili barem većine njih) prema kojoj revolucija umjetnosti odgovara revoluciji na političkom planu, bila je dugo vremena osporava-

na, premda je zanimljivo zabilježiti da se umjetnici osjećaju primoranim da neprestano sugeriraju tu ne-istinitost, jer je to za njih neophodan mitos. Thomas Mann bliži se znaku tvrdeći, da modernizam gaji »simpatiju za ponorom«: »Kakve god političke obojenosti bio, moderni pokret je zadržao vlastitu jedinstvenost, u prvom redu zbog svoje averzije prema postojećem društvenom ustrojstvu, a onda stoga jer vjeruje u apokalipsu. Upravo ova putanja daje modernom pokretu neprestanu atraktivnost i isto tako permanentno radikalan karakter« (Daniel Bell, *ibid.*, strana 51).

Kad je pobuna protiv postojećeg društvenog reda počela ovisiti o istim onim institucijama koje napada, zbog svojih najtemeljnijih potreba, njezina je vjerodostojnost ozbiljno kompromitirana. Ni apokaliptična vizija umjetnika nije vjerodostojnija od činjenice da on kontinuirano zapostavlja događaj toliko očekivane i zastrašujuće apokalipse.

To nipošto ne znači da temeljna dostignuća moderne umjetnosti treba zapostaviti, jer se čini da su premise na kojima se baziraju pogrešne. Renesansa i barok sretno su preživjeli kidanje ideološke sheme koja ih je ustrojila. Ali to, s druge strane, znači da sam modernizam moramo smatrati ne kao nešto aktualno i neposredno, nego kao nešto što bi se, a da bi bilo u potpunosti razumljivo, moralo uklopiti u povijesni kontekst ali ne više našeg vremena.

Najvažnija opaska koju sada treba učiniti je, možda, činjenica da toliko obećavana »destrukcija umjetno-

sti«, snaga koja prividno motivira svaki novi modernistički stil, nije nikada stvarna destrukcija umjetnosti, premda može nadvisiti umjetnički govor u dominantnom trenutku. Impuls za umjetničkim stvaralaštvom je tako duboko ukorijenjen da postoji svaka prilika za njeno održanje koliko god bude postojalo ljudsko društvo. Jedino bi sredstvo za uništenje umjetnosti bilo uništenje samog društva i u tome leži jedan od razloga koji objašnjavaju čestu kampanju avangardnih umjetnika ne samo protiv socijalna ustrojstva koje postoji, nego i protiv same egzistencije društvenog organizma.

Usprkos svemu, upravo nas društvo uči interpretirati umjetnost; to je barem u istoj mjeri istinito kao i obrnut prijedlog prema kojemu nas umjetnost uči da interpretiramo i razumijemo društvo. Čitava galerija ilustracija, sadržanih u ovoj knjizi, daje nam sliku — zrcalo bojazni i proturječja nazočnih u evropskom društvu u razdoblju u kojem smo raspravljali.

Nemoguće je predvidjeti čemu će biti nalik umjetnost posljednje četvrtine stoljeća, a još manje proreći što ce umjetnici raditi u prvim desetljećima novog milenija. Jedino je sigurno, da će njihovi radovi vjerojatno biti sasvim drugačiji od ovih ovdje prikazanih, koji će onda naći svoje mjesto povijesnih, socioloških i estetskih dokaza snage i slabosti sredine dvadesetog stoljeća. Jedino predviđanje koje bih, iako sa stanovitim oklijevanjem pokušao iskazati, jest da će pojam moderne umjetnosti zamijeniti neki drugi, čiji suštinski značaj još nismo u stanju dokučiti.



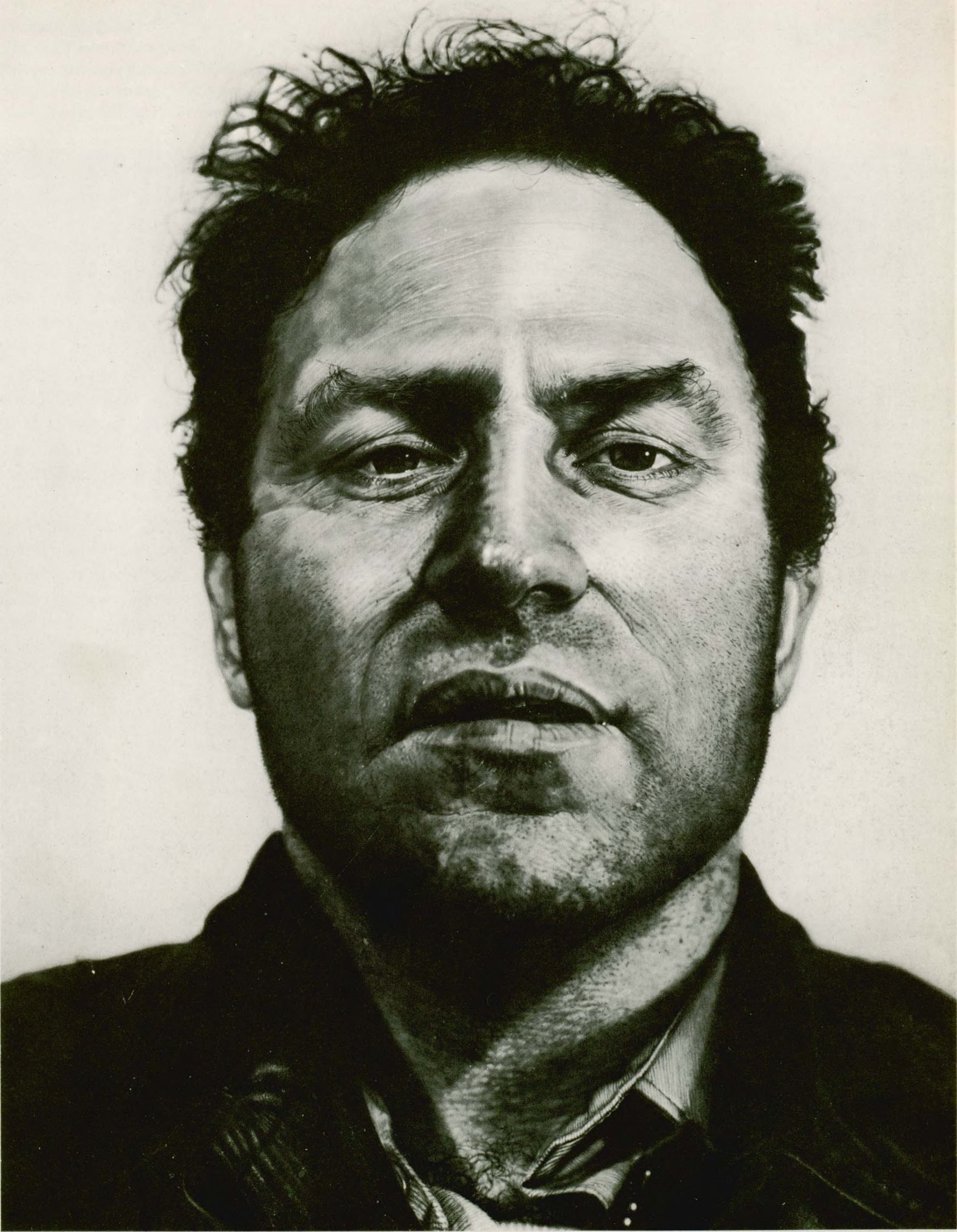






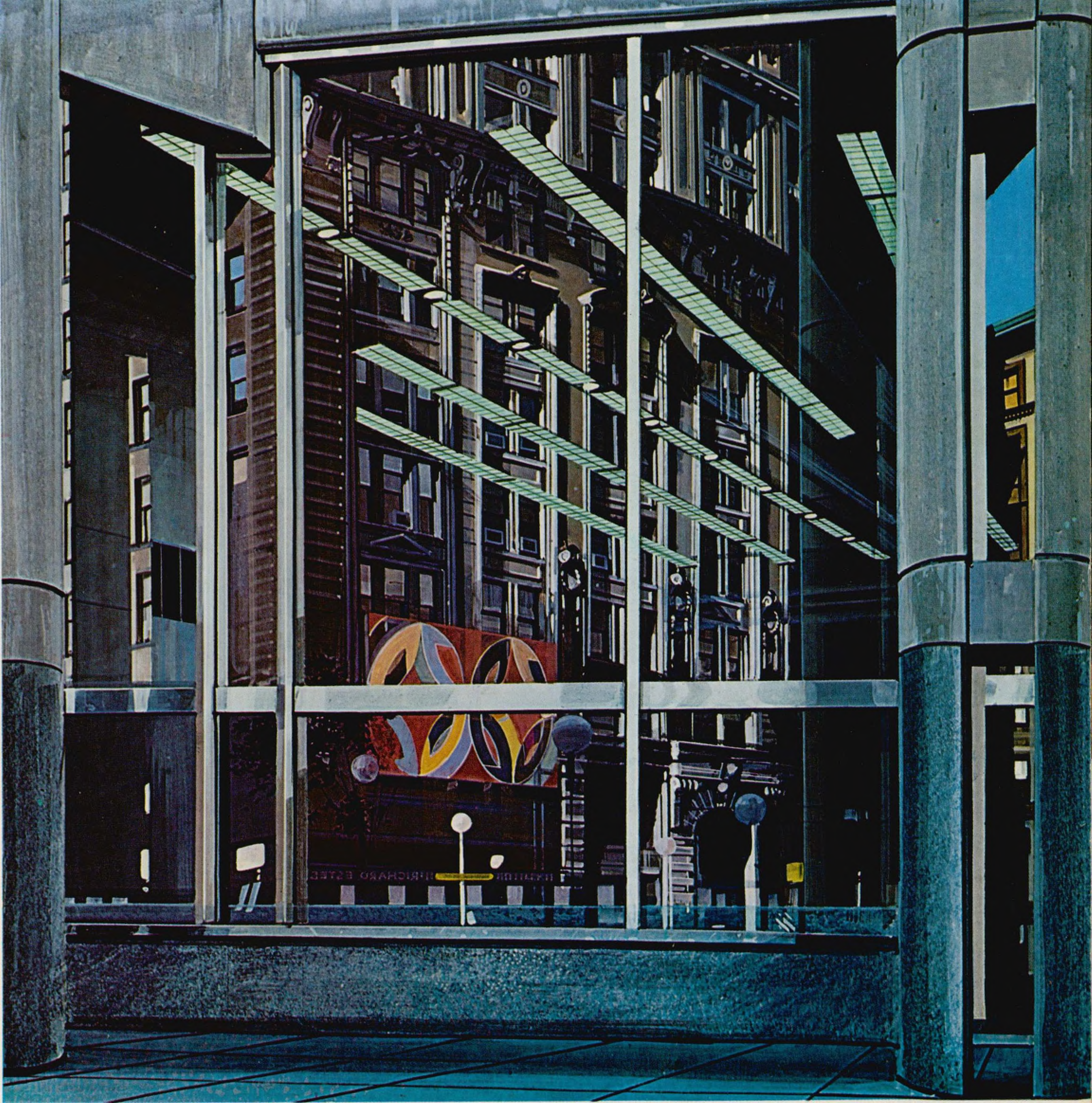




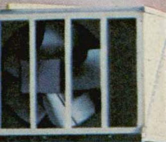



5

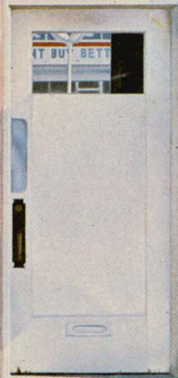

S
F. W




Pepsi-Cola

Pepsi-Cola
PAUL'S CORNER
CUSHION
BILLIARDS · SNOOKER
Pepsi-Cola


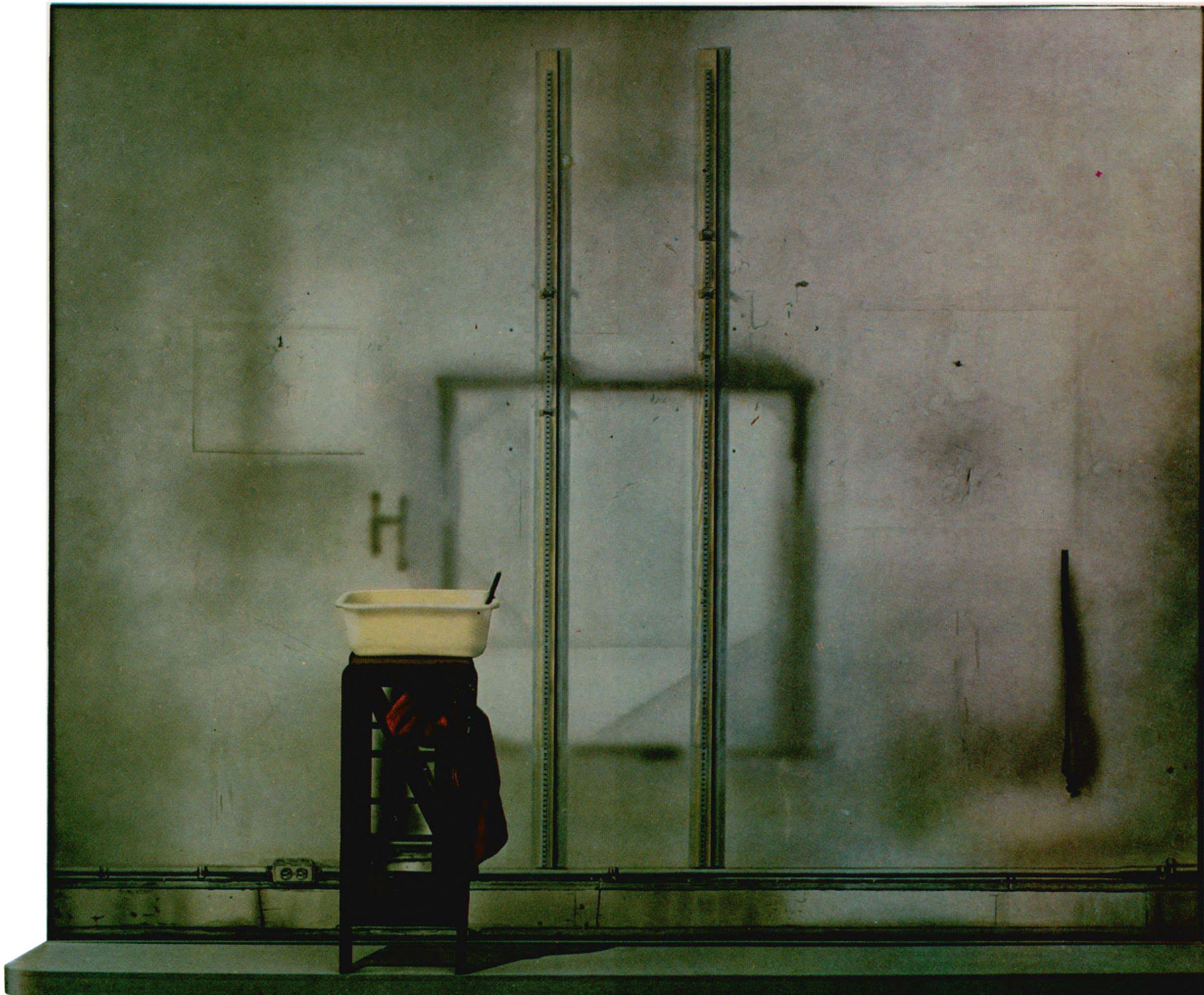


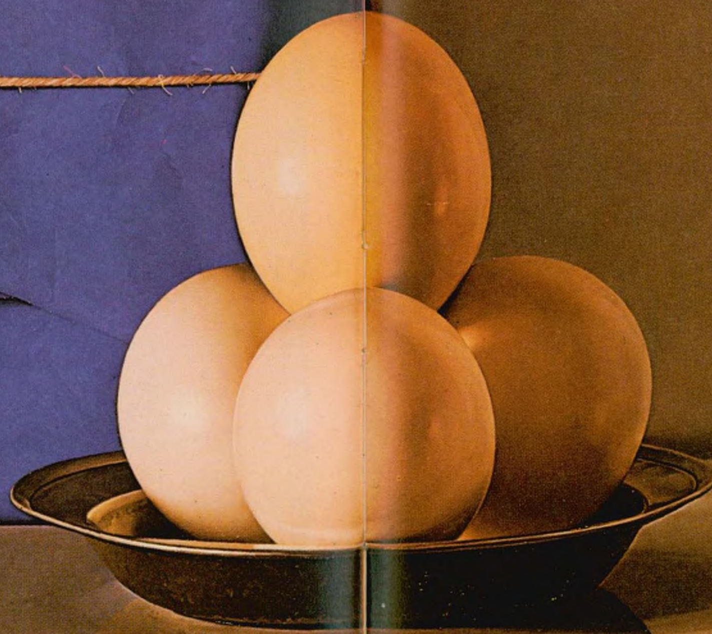
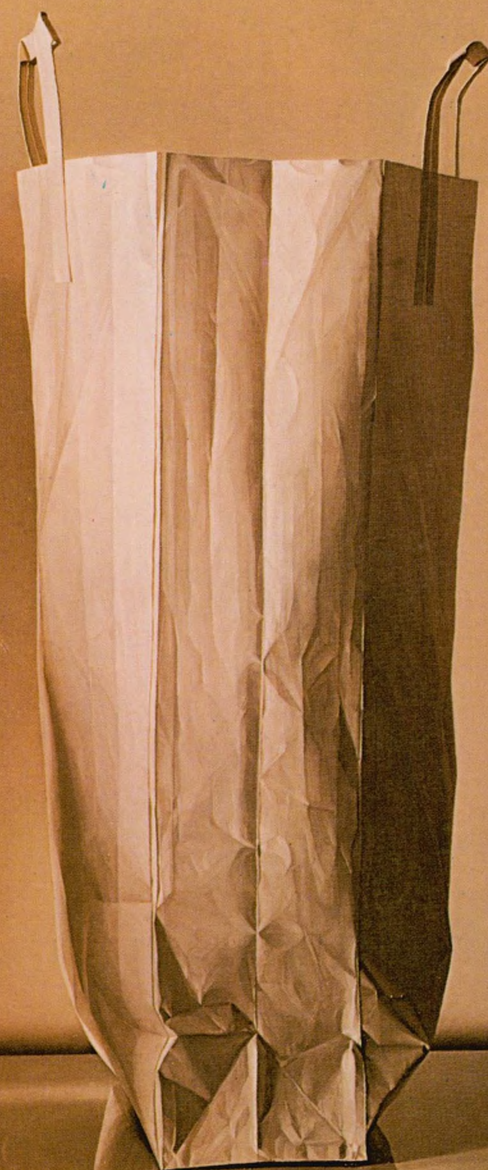














TURKEY
FRIED CHICKEN
FRIED CHICKEN
Morton
3 COURSE DINNER
SLICED TURKEY
TURKEY
cherry cordials
PURINA DOG CHOW



Biografski podaci

ADAMI, VALERIO
(Bologna, 1935). Talijanski slikar. Od 1953. do 1957. studira u Milanu na Akademiji Brera; u Londonu radi od 1961. do 1962, a u Parizu od 1962. do 1964. Živi u Milanu. Upotrebljava »potrošni« *designe*, svojstven masovnim komunikacijama; od njih koristi plitku i treperavu boju, koju prividno komponira prema kubističkoj metodologiji, a u stvari dinamički mijenja uobičajeni kontekst slike koju nam nude *mass media*.

AGAM, YAACOV
(Richon Lezion, Izrael, 1928). Francuski slikar i skulptor. Zanima se za književnost, muziku, teatar, fotografiju. Studirao u Jeruzalemu do 1948. U Zürichu je od 1950. do 1951, a zatim se smiruje u Parizu. Sa slikarstvom počinje predlažući »polimorfne« slike; razvija površine na komadima reljefnog lima koji su raspoređeni na takav način da se mijenjanjem točke gledišta mijenja i njihova struktura; realizirao je promjenjive i taktilne slike i pokretne forme. Godine 1967. izrađuje niz promjenjivih struktura; sačinjene su od slobodnih oblikovnih elemenata koji omogućuju varijacije kompozicije.

ALBERS, JOSEF
(Bottrop, 1888). Američki slikar njemačkog porijekla. Od 1920. do 1923. je u Weimaru, kao učenik u Bauhausu; od 1924. do 1933. ponovo je u Weimaru kao predavač. Godine 1933. nakon zatvaranja Bauhausa, na zapovijed nacističke vlade, emigrira u Sjedinjene Države; pozvan je da predaje na Black Mountain College, u North Caroline (1933. i 1949). Zatim predaje na Harvard University, na Graduate School of Design i na mnogim drugim američkim univerzitetima, sve do 1960 (Princeton University). Član je međunarodne grupe *Abstraction-Création*. Albers utjelovljuje jedno od najvećih evropskih umjetničkih iskustava prenesenog u Ameriku. Radeći u Sjedinjenim Državama, on je uz Mondriana jedini ostao vjeran geometrijsko-konkretnoj viziji u organizacionom smislu. Boju-svjetlost koristi u geometrijskim odnosima kao sredstvo za plastičnu organizaciju. Njegova dominantna tema, »kvadrat u kvadratu«, omogućuje mu bez-

broj kromatsko-svjetlosnih varijacija, u zatvorenoj formuli koja potpuno ovisi o unutrašnjim odnosima.

ALECHINSKY, PIERRE
(Bruxelles, 1927). Belgijski slikar. Do 1947. studira na Visokoj školi za arhitekturu i dekorativne umjetnosti (ENSAAD) u Bruxellesu. Zatim poduzima niz studijskih putovanja (Maroko, Jugoslavija). 1948. postaje članom grupe *Jeune peinture belge*. Slijedi prvi boravak u Parizu. Godine 1949. ponovo u Bruxellesu, s Appelom, Corneilleom, Jornom, Pedersenom i s piscem Christianom Dotremontom; jedan je od osnivača grupe Cobra čiji član ostaje sve do njezinog raspuštanja (1951); nakon toga seli u Pariz. Godine 1953. preuzima tehničko vodstvo prvog broja časopisa *Phases* te postaje članom »Komiteta Oktobar«. Godine 1955. putuje na Daleki istok, a nakon toga realizira film *Calligraphies Japonaises* (nagrada na festivalu u Bergamu 1957. i počasna plaketa na festivalu u Tokiju 1961).

ANDRE, CARL
(Quincy, Mass., 1935). Američki umjetnik. Od 1951. do 1953. studirao na Philips Academy u Andoveru (Mass.). Od 1953. radi u studiju Patricka Morgana, a od 1958. kod Franka Stelle. Od 1960. do 1964. radi kao vatrogasac i kao kontrolor na željeznici u Pennsylvaniji. Živi u New Yorku. Radi na području *minimal art* (primarne strukture); kao sredstva prostorne denotacije koristi osnovne geometrijske oblike i »siromašni« materijal.

ANUSKIEWICZ, RICHARD J.
(Erie, Penn., 1930). Američki estetičar. Njegovo istraživanje se odvija strogo u okviru *optical art*, optičko-dinamičnog i perceptivnog tipa. Učestvovao na retrospektivi *The Responsive Eye* koju je Museum of Modern Art iz New Yorka organizirao 1965.

APPEL, KAREL
(Amsterdam, 1921). Nizozemski slikar od 1940. do 1943. studira u Amsterdamu. Godine 1948. je jedan od osnivača grupe Reflex koja će se 1949. ujediniti u međunarodnu grupu

Cobra. Od 1950. živi u Parizu. Dobiva nagradu UNESCO na Venecijanskom bijenalu 1954. Ekspresionistički orijentiran, dugo proučava tradiciju modernog slikarstva od impresionista do Picassoa. Prati zbivanja u École de Paris. Zatim se posvećuje proučavanju primitivnih i naivnih slikara. Njegova gestualna, apstraktna interpretacija boje kao emotivne i životne činjenice pretvara se u vatreno i snažno prepuštanje slici koju interpretira u ekspresionističkom smislu; slijedi ličnu viziju velike emotivnosti i iracionalne snage.

ARAKAWA, SHUSAKU
(Nagoya, 1936). Japanski slikar. Godine 1958. u Tokiju organizira grupu *New Dada*. Od 1961. živi u New Yorku. 1963. započinje jednu vrstu slikarske organizacije shematskog karaktera; svedene na grafičke *silhouettes* slike se odnose na predmete iz *designea* tehnološke upotrebe. Slike polako prepuštaju mjesto grafiji koja je sastavljena od različitih tekstova, u jednoj vrsti »smislene praznine«; izvan nje se otvaraju druge mogućnosti organiziranja slika, tako da se sistematskom analizom jezika ilustrira mehanizam imaginacije. On je isto tako autor umjetničkog filma koji pobuđuje veliko zanimanje.

ARCHIPENKO, ALEKSANDR
(Kiev, 1887 — New York, 1944). Francusko-američki skulptor, ruskog porijekla. Godine 1908. je u Parizu gdje se posvećuje proučavanju arhaičke skulpture, egipatske i centralnoameričke. Godine 1910. povezuje se s grupom analitičkog kubizma, a 1912. uvodi u skulpturu rupe i udubljenja te na taj način ističe odnos sa prostorom. Od 1913. član je grupe *Sturm*. Godine 1914. izrađuje slike-skulpture, upravo sinteze slikarstva i plastike. U Berlin seli 1921, a 1923. u Sjedinjene Države. Zatim s arheslikarstvom pokušava sintezu slikarstva, prostora i vremena, uvodeći pokret u svoja djela. Posljednjih godina dolazi do skulptura koje se sve više uvlače u prostornu dinamiku; to postiže uvođenjem filtrirane svjetlosti i pokreta u djelo od pleksiglasa. Ova djela zove isto kao Moholy-Nagy: *Light modulators*.

ARMAN, FERNANDEZ A.
(Nica, 1928). Francuski umjetnik. Studirao na Nacionalnoj školi za dekorativnu umjetnost u Nici i na École de Louvre u Parizu od 1967. do 1968. predaje na UCLA u Los Angelesu. Godine 1960. nalazi se među osnivačima grupe *Nouveau Réalisme*, čiji je teoretičar Pierre Restany. Od neformalne poetike prelazi na *New Dada* postepenim procesom na koji ga navodi korištenje *assemblage* predmeta iste vrste, paralelnih dijelova istog predmeta (mandoline, spomen-skulpture) ili jedna vrsta cijeđenja obojenih tuba smrznutih u perspexu; kao što je pisao Restany, na taj način postaje očito »čisto i jednostavno vladanje (akumuliranje) ili čisto i jednostavno razaranje (bijes..., konzerviranje, neprijateljsko pražnjenje)«, u suočenju sa »neprobojnošću« svijeta.

ARMITAGE, KENNETH
(Leeds, Yorks, 1916). Engleski skulptor. Studirao na Leeds College of Art, a zatim postaje šef odjela za skulpturu na Bath Academy of Art. Pristalica figurativnosti; svoje dinamičko-vitalističko istraživanje postavlja na veoma sugestivne strukturalne geometrijske osnove, dijalektički suprostavljajući žive vizualne površine.

ARP, JEAN
(Strasbourg, 1887—Bazel, 1960). Njemačko-francuski slikar i skulptor. Umjetničke studije započinje u Strasbourgu, a nastavlja ih na Gradskoj umjetničkoj školi do 1907. U Parizu je prvi put 1907; to je godina u kojoj objavljuje svoje prve pjesme u časopisu *Das Neue Magasin*. Godine 1908. je u Parizu na Académie Julian, a 1908. u Švicarskoj, u Weggisu, ima prve susrete s mnogim umjetnicima s kojima će 1911. osnovati *Moderne Bund*. Godine 1911. upoznaje Kleea i Wigsa, a 1912. u Münchenu Kandinskog i Delaunaya; izlaže na drugoj izložbi *Blaue Reiter;* 1913. u Kolnu upoznaje Max Ernesta, 1914. u Parizu Picassoa, Jacoba, Apollinairea, a 1915. Sophie Tauber s kojom će se kasnije oženiti. Zatim se povlači u Zürich; 1916. učestvuje na dadaističkim večerima u Cabaret Voltaire. Godine 1919. s Jancoom osniva Association des Artister Revolu-

tionnaires«; učestvuje na raznim dadaističkim nastupima u Kölnu, s Max Ernstom, u Berlinu; 1923. surađuje u Schwittersovu dadaističkom časopisu *Merz*. Kao član nadrealističke grupe od 1920. do 1930. učestvuje na prvoj izložbi pokreta (1925). Poslije 1930. postaje članom grupe *Cercle et Carre*, a 1931. grupe *Abstraction-Création*. Kao jedan od najzanimljivijih i najživotnijih ličnosti suvremenog umjetničkog pokreta, bio je sudionikom glavnih avangardnih struja. Unutar svakog od njih zadržao je nezamjenjiv lični izraz; uvijek je bio okrenut definiranju krajnje formalne čistoće, iako u slobodi organskog oblikovanja koja je nadahnuta spontanim rastom prirode.

ATLAN, JEAN
(Constantine Alžir, 1913 — Pariz, 1960). Francuski slikar. 1930. seli u Pariz; posvećuje se studiju filozofije i stvaranju jedne vrste eksperimentalne poezije. Od 1941. posvećuje se slikarstvu. Za vrijeme njemačke okupacije zatvoren je u jednoj psihijatrijskoj bolnici. Godine 1944. objavljuje svoju prvu knjigu pjesama *(Le sang profond)*. Član je umjetničke grupe École de Paris. U svom slikarstvu razvija tematiku znaka, simboličkog i gotovo totemskog karaktera, sa živim reminiscencijama na prekolumbijsku i crnačku umjetnost.

AY-O
Japanski umjetnik. Član međunarodne grupe *Fluxus*. Radi na području *environmenta* i *happeninga* u interdisciplinarnom izražajnom obliku; u svoj postupak siromašnog i *funk* tipa uvlači i muziku; od gledaoca zahtijeva da se aktivira.

BACON, FRANCIS
(Dublin, 1910). Irski slikar engleskog porijekla. Godine 1926. započinje svoja studijska putovanja u London, Berlin, Pariz. Zaustavlja se u Londonu i dolazi u vezu sa Sutherlandom; s njim radi izvjesno vrijeme. Razvija svoju nemilosrdnu analizu upozoravajući na okrutnost egzistencijalnog položaja današnjeg čovjeka; ona je izražena u monstruoznoj deformaciji samog čovjeka. Uz taj cilj, posebno se posvećuje ponovnoj izradi slavnih portreta (*Innocenza III*, od Velasqueza); na njima radi s velikom

ekspresivnom snagom; mijenja ih u slike fiksirane u izobličene izraze koji izlaze iz želatinozne, organske mase, zgnječene, objavljujući na taj način destrukcije čovjeka. Bacon se s Giacomettijem smatra prvakom »nove figuracije« egzistencijalnog karaktera.

BAJ, ENRICO

(Milano, 1924). Talijanski slikar. Nakon studija prava u Italiji i niza studijskih putovanja u Pariz i u Bruxelles, u Milanu, zajedno s Crippom, Dovom i drugima, osniva »Nuklearni pokret« (1951); njegov manifest objavljuje u Bruxellesu. S Asger Jornom unapređuje 1953. *Mouvement International pour un Bauhaus imaginiste*, protiv Novog Bauhausa iz Ulma kojeg je osnovao Max Bill. Razvija jedan svoj ironički, demistificirajući govor neodadaističkog tipa; koristi *collage* iz različitih materijala (medalje, razbijena ogledala, gajtani...); pomoću njih stvara likove-robote (»generali«, »Ubu kraljevi«), kao simbole degeneracije buržoaskog ambijenta kojeg žigoše oštrom, satiričkom snagom; »usvajanjem« svih vrsta suvremenog umjetničkog izraza (od neformalnog do Picassoa) osuđuje deformirajuću manipulaciju koju potrošnja masovnih komunikacija vrši na samu umjetničku aktivnost.

BALLA, GIACOMO

(Torino, 1874 — Rim, 1958). Talijanski slikar. U Rimu od 1895; 1900. ide na studijsko putovanje u Pariz, upoznaje Pissarroa i priklanja se *pointillismeu*. Zatim upoznaje Marinettija i priklanja se futurizmu; kao i Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, potpisuje prvi futuristički manifest. Dvostruko iskustvo mu pomaže u njegovim eksperimentima futurističke dinamike koju vidi kao brzo klizanje slike, u obliku lepeze, kao u fotodinamici Bragaglie i kao u *Nu descendant l'escalier* Marcela Duchampa (njegov *Cagnolino al guinzaglio* je kao i Duchampovo djelo iz 1912). Istu dinamiku traži i s bojom u svojim *prelijevajućim kompenetracijama;* to su prvi, veoma značajni, gotovo proročki primjeri optičko-dinamičkih traženja i sastavljanja boja—svjetlo. 1914. je s Deperom objavio manifest »Futuristička rekonstrukcija univerzuma«.

BAUMEISTER, WILLI

(Stutgart, 1889—1955). Njemački slikar. Prvi put ide u Pariz 1912, a drugi put 1914. zajedno s Oskarom Schlemmerom; njegova prva nefigurativna djela velike kompozicione strogosti odišu tim družbovanjem. Zatim upoznaje Kokoschku i Loosa. Pristaje nakon toga uz purizam Le Corbusiera i Ozenfata. 1930. postaje članom grupe *Cercle et Carré*, a od 1932. grupe *Abstraction-Création*. Zbog nacističkih progona tzv. »degenerirane umjetnosti« 1933. napušta Umjetničku školu u Frankfurtu. Godine 1937. uvodi u svoje slike biomorfne oblike, transformirajući ih u velike znakovne ideograme; iz toga u svom posljednjem periodu učvršćuje odnos sa materijom u reljefima od pijeska. Povezan je s Miróom, Ernstom, Kleeom...

BAZAINE, JEAN RENÉ

(Pariz, 1904). Francuski slikar. Jedan od glavnih predstavnika École de Paris. U Parizu organizira 1941. izložbu grupe *Jeunes peintres de tradition francaise*, te je bio i njezinim teoretičarom. Sakuplja kromatske vrijednosti koje su već izrazili kubisti i *fovisti* i traži bit forme koja je izražena pomoću boje i osnovne strukture. Formirajući se najprije preko ovih teorija, poslije rata prelazi na suštinsku apstrakciju razvijenu u dinamičkoj strukturalnosti znaka. On je isto tako autor *Notes sur la Peinture d'aujourd'hui*.

BAZIOTES, WILLIAM

(Pittsburgh, 1912—1963). Američki slikar. Studirao u New Yorku na National Academy of Design. Za vrijeme rata ostaje u vezi sa umjetnicima svoje zemlje. Kao i Motherwell, Newmann, Rothko, 1948. se nalazi među osnivačima škole *Subject of the Artist*, nakon koje slijedi »Škola sa Pacifika«. Jezik apstraktnog ekspresionizma objašnjava u simboličkim okvirima; poziva se na orijentalne teorije, oživljujući ponekad simboličke i misteriozne slike.

BECHER, BERNHARD i HILDE

(Bernhard, Siegen, 1931; Hilde, Berlin). Nje-

mački umjetnici. Žive u Düsseldorfu. Djeluju u okvirima konceptualnog istraživanja, s implikacijama antropo-sociološkog karaktera; koriste se fotografijom da bi dokumentirali industrijsku tipologiju koja se gasi; namjera im je da dokumentarni materijal ponude za jednu vrstu arheologije budućnosti.

BELL, LARRY
(Chicago, 1939). Američki umjetnik. Živi u Ranchos de Raos. Svoja plastična djela izrađuje u jednoj vrsti *minimal arta* koristeći neonsko svjetlo kao strukturalni, a pleksiglas kao dinamički element; na taj način oživljava strukturu.

BEUYS, JOSEPH
(Kleve, 1921). Njemački umjetnik. Živi u Düsseldorfu. Koristi sva sredstva: od fotografije, otpadnih tkanina, bakra do vlastitog tijela; namjera mu je da individuu oslobodi od negativnog pritiska društva; anticipira izvjesnu tematiku *comportementa* i *body-art* da bi prikazao današnje tlačenje čovjekovih sposobnosti.

BILL, MAX
(Winterthur, 1908). Švicarski arhitekt, slikar, skulptor, *designer*. Do 1929. studira u Zürichu; od 1929. do 1932. učenik je u Bauhausu iz Dessaua. Od 1931. član je grupe *Abstraction-Creation*. Od 1944. do 1945. predaje u Zürichu, a od 1951. do 1956. vodi Hochschule für Gestaltung (Novi Bauhaus) u Uhlmu, koju je osnovao prema modelu Gropiusovog Bauhausa. Svoj slikarski i plastični govor izrađuje na temelju stroge strukturiranosti forme. Njegov obrazovni interes razvija se u pravcu lucidne racionalnosti.

BLAKE, PETER
(Dartford, 1932). Engleski slikar. Studirao na Royal College of Art u Londonu. Jedan od predstavnika engleskog pop-arta, analizira svijet reklamnih, televizijskih slika, slika omasovljenog života; koristi doprinos fotografije koju povezuje sa slikarstvom.

BOCCIONI, UMBERTO
(Reggio Calabria, 1882 — Sorte, Verona,

1916). Talijanski slikar i skulptor. Seli u Rim 1901; kao i Severini, Sironi i Cambelotti, pohađa studio Bella i priklanja se divizionizmu kojeg kasnije u Milanu (1907) u susretu s Previatijem definira prema psihološkom interesu slike; odatle proizlazi njegova teorija »duševnih stanja«. U međuvremenu boravi duže vrijeme u Parizu, Rusiji, Padovi i Veneciji. Zanima se za simbolističku kulturu secesije, za Muncha i za njemačku kulturu, pažljivo čita Bergsonove filozofske spise; tako dolazi do definicije vlastitog shvaćanja »dinamizma« i »simultanosti« koji se nalaze u osnovi futurističke poetike kao sinteza plastičnog i kromatskog elementa. Nakon niza susreta s Carrà, Russolom i Marinettijem, 11. veljače 1910. Boccioni potpisuje *Manifest futurističkih slikara*, a ubrzo zatim s Carrà, Russolom, Severinijem, Ballaom, *Tehnički manifest futurističkog slikarstva* u kojem predlaže teoriju plastičnog dinamizma i duševnih stanja. Njegova studija *Futurističko slikarstvo i skulptura* datira iz 1913, kao i *Tehnički manifest futurističke skulpture*. Iz ovog razdoblja su njegova slikarska djela (*Grad koji se uzdiže*, 1910, *Simultane vizije*, 1911, *Pozdravi*, 1911). Započinje svoju skulptorsku aktivnost (*Jedinstvene forme u kontinuitetu prostora*, iz 1913). U isto vrijeme se živo i aktivno bavi prozelitizmom; često putuje u inostranstvo. Sve više se udaljujući od futurističkog slikarstva, pod utjecajem Cézannea, 1915. Boccioni naglašava svoj interes za plastičnu sliku. Poginuo je u ratu kao dobrovoljac.

BOCKNER, MEL
(Pittsburgh, 1940). Američki umjetnik. Živi u New Yorku. U okviru konceptualnog iskustva koristi matematičko i geometrijsko »mjerenje« kao instrument za analizu prostora.

BOETTI, ALIGHIERO
(Torino, 1940). Studira u Torinu. Zatim seli u Rim. Analizira kreativni proces kojim se iskustva namijenjena različitim ciljevima premještaju na polje umjetnosti. Otuda i analiza kreativnog procesa slike.

BRANCUSI, CONSTANTIN
(Pestisani Gory, Rumunjska, 1876 — Pariz,

1957). Rumunjsko-francuski slikar. Od 1904. je u Parizu; kratko vrijeme radi za Rodina (1906—1907). Od 1908, nakon jednog post-kubističkog i neosezanovskog momenta, s velikom privrženošću počinje istraživati strukturu materijala (*Il Bacio,* 1908); isto tako veliku pažnju poklanja motivima crnačke umjetnosti. Njegova vizija purističko strukturalnog karaktera brzo ga je dovela do toga da izgradi poseban jezik; to postiže definiranjem jajolikog, kompaktnog oblika, svijetlog i izvanredno formalnog i simboličkog intenziteta.

BRAQUE, GEORGES
(Argenteuil, 1882 — Pariz, 1963). Francuski slikar. U Le Havreu od 1890; u Pariz seli 1900. gdje se povezuje s grupom *Fauves,* posredstvom Othona Friesza. Godine 1907. je u L'Estaqueu. Meditirajući o Cézanneu, potaknut jednom posjetom Picassou u Parizu, u Bateau Lavoir, gdje je vidio *Les Demoiselles d' Avignon,* Braque ovdje izrađuje premise,za kubističko istraživanje koje ga vezuje uz Picassoa sve do 1914. Za vrijeme prvog kubističkog perioda (analitičkog) i drugog (sintetičkog) njegova početna tema su *Mrtve prirode* u koje uvodi upotrebu različitih tehnika, od tradicionalno slikarskih do zahtjeva za slobodom u korištenju umjetničkih izražajnih sredstava (uklapanje slova iz abecede i brojeva u sliku, *papier collé* i *collage*). Prostorno rastavljanje plastične forme svedene na površinu, smanjivanje vremenskog »trajanja«, u sintezi prostor — vrijeme, dominantne su teme kubističke poetike koju Braque razvija zajedno s Picassoom. Period prvog svjetskog rata razdvaja dvojicu umjetnika; nakon toga se Braqueovo traženje odvija na potpuno samostalan način. Od 1940. prevladavaju teme unutrašnjosti, let ptica, u novom dinamičkom shvaćanju oblika u prostoru. Slijedeći jednu izvanredno koherentnu viziju, ali mijenjajući teme i formule, Braqueov jezik postaje jednim od najefikasnijih.

BRAVO, CLAUDIO
(Valparaiso, Čile, 1936). Čileanski slikar. Živi u Madridu. Pripada hiperrealističkoj struji; poznati su njegovi *Nudi,* kao što su *Adam i Eva* koje predstavlja u dvostrukoj verziji, u slikama

videnim naizmjenično naprijed i odostraga; poznati su i njegovi portreti hladnog, analitičkog realizma.

BRÜNING, PETER
(Düsseldorf, 1929). Njemački slikar i skulptor. Studira u Stutgartu, na Umjetničkoj akademiji, pod vodstvom Baumeistera, od 1950. do 1952. Njegovi slikarski počeci su pod gestualnim utjecajem Twomblyija. Od 1964. izrađuje svoj tip slikarskog jezika; znak postaje simbolom koji se temelji na kartografskim elementima; veoma se jasno odnosi na današnji urbanizirani i industrijalizirani ambijent.

BURRI, ALBERTO
(Città di Castello, 1915). Talijanski slikar. Počinje slikati 1944. kao ratni zarobljenik u Texasu. Od 1945. nalazi se u Rimu; od 1950. do 1952. član je grupe »Origine« (kao i Ballocco, Capogrossi, Colla). Nefigurativan već od 1947, a od 1948. do 1949. uvrštava se među istraživače materijala. Iz 1952. su prvi *Sacchi,* iz 1956. prve *Bruciature,* slijede *Plastiche, Legni, Carte;* ukazuje na troske, na razorene, rastrgnute, zapaljene i razorene, prljave tragove čovjeka koji postaju simbol njegovog položaja u suvremenom svijetu. Od 1957. do 1960. Burri izrađuje seriju *Ferri;* slijede zapaljeni celofani i *Cellotex.*

BUFFET, BERNARD
(Pariz, 1927). Francuski slikar. Slikarstvu se posvećuje 1943; kao i Rebeyrolle, Minaux, Mottet, Venard i drugi mladi ljudi iz grupe *L'Homme témoin,* u koju je ušao 1949, odbija apstraktne tendencije zbog mršavog i sintetičkog figuratizma; obilježava ga crnim znakom, s kosturom koji se razvija prema konturama slika svedenih na modele hladnih boja.

BURY, POL
(Haine-Saint-Pierre, Belgija, 1922). Belgijski umjetnik. Studira na Umjetničkoj akademiji u Monsu do 1938, a 1939. susreće Chaveta i Laurenta, dva pjesnika iz grupe *Rupture;* pod utjecajem Magrittea i Tanguyja, 1948. učestvuje na Međunarodnoj nadrealističkoj izložbi u Bruxellesu. Godine 1947. postaje članom grupe

La jeune peinture belge; od 1949. sudjeluje u aktivnostima međunarodne grupe Cobra s Alechinskym. 1954. napušta slikarstvo da bi po prvi put prikazao svoje »pokretne površine«. Od tada se bavi kinetičkom umjetnošću.

CALDER, ALEXANDER
(Philadelphia, 1898). Američki skulptor. Postaje inženjer, zatim se posvećuje studiju dizajna na večernjim kursevima. Godine 1926. seli u Pariz gdje 1927. izlaže svoje prve skulpture od željezne žice; već se ovdje suočio s temom pokreta. U New Yorku vodi 1928. vlastiti razred; po povratku u Pariz sprijateljuje se s Arpom, Miroom, Mondrianom, Legerom. Godine 1931. ulazi u grupu *Abstraction-Creation* i izrađuje prve apstraktne skulpture koje Arp definira kao *Stabiles.* Slijede prve skulpture koje animira jedan pokretni motor; zatim prelazi na *mobiles,* strukture koje se kreću uz pomoć strujanja zraka.

CALZOLARI, PIER PAOLO
(Bologna, 1943). Talijanski umjetnik. Živi u Bologni. Radi na djelima »procesualnog« karaktera, s »poverističkim« i »konceptualnim« implikacijama; slijedi jednu čarobnu viziju svijeta i egzistencije, a to mu omogućava da izvuče poetsku dimenziju iz svakodnevnih stvari, mijenjajući njihove uobičajene okvire.

CAMARGO, SERGIO DE
(Rio de Janeiro, 1930). Brazilski skulptor. Prva iskustva ima u Buenos Airesu s Emiliom Pettorutijem i Luciom Fontanom. 1948. je prvi put u Parizu te se posvećuje proučavanju Brancusija i Arpa. Od 1951. do 1953. ponovo je u Parizu; 1954. posjećuje Kinu. Od 1961. živi u Parizu. Izrađuje svoj optičko-dinamički jezik kreirajući jednobojne površine, sastavljene od moduliranih cilindričnih dijelova; raspoređene su u zbijene nizove, pod različitim kutovima; na taj način stvaraju živ i zanimljiv efekat chiaroscura.

CAPOGROSSI, GIUSEPPE
(Rim, 1900—1972). Talijanski slikar. Posjećuje studio Carena, zatim boravi u Parizu do 1932; izrađuje radove postkubističkog karaktera. Za-

jedno s Cagliem, Cavallijem, Mafaiem, Pirandellom, 1932. u Rimu osniva grupu koja je kasnije definirana kao »Rimska škola«. Nakon niza putovanja u Austriju i na Sardegnu (1949) prelazi na apstrakciju; zajedno s Burrijem postaje članom grupe »Origine«. Kao i Fontana, Crippa i Dova, 1953. potpisuje šesti manifest spacionalizma. Od 1946. izrađuje svoju simboličku sintezu forme koja se sastoji u individualizaciji jedne vrste elementarnog grafičkog znaka, a aludira i na arhaičke simbole razorenih društava; na taj način stvara velike sustave promjenjivog rasporeda, žive emotivne snage i velikog formalnog dostojanstva.

CARO, ANTHONY
(London, 1924). Engleski skulptor. Od 1951. do 1953. asistent je kod Henry Moorea. Njegov prvi put u Ameriku datira iz 1959, gdje predaje od 1963. do 1964. U ovom razdoblju upoznaje Albersa, Nolanda, David Smitha. Iz ovog američkog iskustva izvlači novu viziju skulptorskog jezika; plastični element, sveden na osnovnu bit nataložene materije u direktnom odnosu sa okolnim prostorom, odbija svaku formalističku implikaciju.

CARRÀ, CARLO
(Quargnento, 1881 — Milano, 1966). Talijanski slikar. Učenik u Breri. Slijede putovanja u Pariz i London (1900). Stalan prijatelj anarhičnog ambijenta u Milanu i u Londonu; u slikarstvu prelazi iz divizionizma u futurizam; godine 1910. potpisuje »Manifest slikara«, kao i Balla, Bossioni, Russolo, Severini. Godine 1913. surađuje u *Lacerbi,* a 1915. objavljuje *Guerra Pittura.* Ljubav prema starim slikarima te susret s De Chiricom i Saviniom (1916) u vojnoj bolnici u Ferrari, dovode ga do metafizičke vizije realnosti, a odatle »magičnom realizmu« koji će se nalaziti u osnovi talijanskog pokreta »Novecento«; Carrà je jedan od njegovih osnivača i jedan od pobornika novog plastičkog shvaćanja koje je nadahnuto petnaestim stoljećem.

CASTELLANI, ENRICO
(Castellamare, Rovigo, 1930). Talijanski slikar.

Seli se u Bruxelles sa 22 godine: studira slikarstvo i skulpturu na Akademiji u Bruxellesu. Godine 1953. diplomirao je arhitekturu. S Pierom Manzonijem i Vincenzom Agnettijem osniva časopis *Azimut* (1959). Razvija strog i izvještačen formalni jezik izgrađen iz optičko-plastične jezgre koja je slučajno dobivena na svjetlosnoj zavjesi posredstvom oblika iz pozitiva i negativa dobivenih fiksiranjem ili podizanjem zastora sa okvira.

CAULFIELD, PATRICK
(London, 1936). Engleski slikar. Od 1957. do 1960. studira na Chelsea School of Art; od 1960. do 1963. na Royal College of Art. Predaje na Chelsea School of Art. Radi pod utjecajem Lichtensteina; svoj rad zasniva na ilustriranju *mass media,* a koristi ih više zbog svojih slikarskih zamisli nego zbog njihovog literarnog značenja.

CÉSAR (CÉSAR BALDACCINI)
(Marseille, 1921). Francuski skulptor. Studirao na Umjetničkoj školi u Marseilleu i radio u studiju skulptora Cornua. 1943. je u Parizu u studiju Gaumont. Djeluje u okviru *Nouveau Réalisme;* obrađuje škart, industrijski materijal iz kojeg »kompresijom« izvlači uznemiravajuće slike, simbole destrukcije kojoj potrošačko društvo svakodnevno podvrgava čovjeka. Veoma su poznate njegove »kompresije« automobilskih karoserija.

CÉZANNE, PAUL
(Aix-en-Provence, 1839—1906). Francuski slikar. U Parizu je od 1861; povezuje se s Camilleom Pissarroom i budućim impresionistima. Za vrijeme rata, 1870, povlači se u L'Estaque. Zatim se vraća u Pariz, a 1873—74. nalazi se u Auvers-sur-Oise kod poznatog doktora Gacheta. U susretu s Pissarroom približava se impresionistima s kojima izlaže u studiju Nadar 1874. U Provence se definitivno smješta 1878, izuzev kratkog boravka u Parizu 1888. gdje otkriva Gauguina, Van Gogha, Bernarda. Njegova velika pariška izložba koju je organizirao Vallard datira iz 1895, ali tek velika retrospektiva (1907) ističe novatorsku snagu Césanneova

slikarstva, značaj njegovog »oblikovanja putem boje«, njegovog *refaire Poussin sur nature*. Njegova poznata definicija da »prirodu treba obrađivati pomoću valjka, kugle, stošca« bit će polazište budućih kubista koju su od njega preuzeli strukturalno-plastičnu primjenu volumena u prostoru.

CHADWICK, LYNN
(London, 1914). Engleski skulptor. Studira arhitekturu, a pod utjecajem Caldera 1945. prelazi na skulpturu. Zatim izrađuje svoju plastičnu sliku simboličkog tipa (insekti, monstruozne životinje) u strogoj dinamičkoj sintezi zbog koje kritičar Herbert Read govori o »geometriji straha«.

CHAMBERLAIN, JOHN
(Rochester, Indiana, 1927). Američki skulptor. Od 1941. do 1944. služi vojni rok u američkoj mornarici; od 1950. do 1954. slijedi studijske tečajeve na profesionalnoj školi Art Institute u Chicagu. Od 1955. do 1956. predaje na Black Mountain College of North Carolina s Charlesom Olsenom. Živi između New Yorka i Los Angelesa. Radi na području apstraktnog ekspresionizma da bi kasnije izgradio svoj plastični izraz neodadaističkog tipa; temelji se na *assemblageu* tehnoloških materijala koji upotrebom živih industrijskih boja postaje vizualno agresivan poput *mass media*.

CLOSE, CHUCK
(Monroe, 1910). Američki slikar. Živi u New Yorku. Radi u okviru slikarske aktivnosti post-popa, u namjeri da ponovo stvori realnu sliku koju nam zamjenjuju suvremena sredstva za reprodukciju (od fotografije do rototiska); na taj način sama slika dobiva stereotipan karakter, »istinitiji od istinitog« budući da je deformirana vizijom koja nije »realna optika«. Član je grupe hiperrealista.

CHRISTO (CHRISTO JARACHEFF)
(Sofija, 1935). Bugarski skulptor, živi u Parizu. Radi u okviru *Nouveau Realisme* i poetika *comportementa*. Njegovi *empaquetages* predmeta započinju oko 1958, a aludiraju na sve veću anonimnost kojoj vodi potrošačko društvo.

Dovedeni u ambijentalne okvire, uklapaju se u poetiku *land-arta* i postižu veoma efikasne rezultate kao vizualne površine.

CLARKE, JOHN CLEM

Američki umjetnik. Radi na planu nove objektivnosti. Slijedeći pravce američkog hiperrealizma ostvaruje slike fotografskog prenosa čija je realnost posredstvom tehnike kristalizirana i zaleđena.

CORNEILLE (CORNELIS VAN BEVERLOO)

(Liège, 1922). Belgijski slikar. Od 1940. do 1943. studira u Amsterdamu. Kao i Appel i Constant, 1948. se nalazi među osnivačima »Eksperimentalne grupe« časopisa *Reflex*, a zatim kao i Appel, Alechinsky, Jorn nalazi se među osnivačima grupe Cobra. Od 1949. živi stalno u Parizu; svoj boravak prekida čestim putovanjima u Dansku, Švedsku, Tunis (1948), u Južnu Ameriku, na Antile, u New York (1958).

CORNELL, JOSEPH

(Nyack, New York, 1903). Američki skulptor. Započinje sa slikarstvom koje ubrzo napušta da bi izrađivao *assemblages* heterogenih predmeta; postavlja ih na naslikano platno simbolično aludirajući na jednu vrstu predmeta-sjećanja. Njegov slikarski repertoar se zatim komplicira uvođenjem stalno novih elemenata (staklo, fotografije, balzamirane ptice) u namjeri da poveća dubinu i narativnu višeznačnost.

COTTINGHAM, ROBERT

(Brooklyn, New York, 1935). Američki slikar. Živi u Los Angelesu. Studirao na Pratt Institute u New Yorku. Pripada hiperrealističkoj struji.

CRUZ-DIEZ, CARLOS

(Caracas, 1923). Slikar i skulptor iz Venezuele. Živi u Parizu. Djeluje na području optičko-perceptivnih istraživanja; član je međunarodne grupe *Nouvelles Tendences*. Pribjegava domišljatostima koje se temelje na efektima anamorfoze i lažne perspektive.

DADO (MIODRAG ĐURIĆ)
(Cetinje, Crna Gora, 1923). Jugoslavenski slikar. Studira u Crnoj Gori. 1956. seli u Pariz gdje radi kao litograf sve dok ga ne otkrije Dubuffet; 1958. počinje izlagati. Dadin jezik, nadahnut nadrealističkim simbolizmom, izražen je u gotovo naivnim formama; pokazuje se u plodnosti slika koje izgledaju kao da su izvučene iz prirodnih, biljnih ili mineralnih izvora.

DALÍ, SALVADOR
(Figueras, 1904). Katalonski slikar. Formira se u Madridu; prijatelj je Federica Garcije Lorke i Luisa Buñuela. Nakon prvog perioda futurističkih, metafizičkih, kubističkih iskustava, 1927. upoznaje u Parizu Picassoa, Miróa, Bretona, Eluarda; pristaje uz nadrealizam; izgrađuje, međutim, svoju posebnu viziju, halucinantnu, ekstravagantnu, a sam je definira kao »paranoičko-kritički metod« koji se temelji na psihoanalizi i automatizmu. Autor raznih knjiga (*La femme visible*, 1930; *The secret life of Salvador Dalí*, 1942), suradnik *Minotaure* i *Cahiers d'art:* s Buñuelom radi na scenografiji nadrealističkih filmova *Andaluzijski pas* (1929) i *Zlatno doba* (1920); nakon što ga se Breton odriče, Dalí 1934. napušta nadrealizam. Njegov jezik se oslanja na gotovo akademski realizam, sve virtuozniji i artificijelniji. Godine 1939. seli u Sjedinjene Države. Ekstravagancija u ponašanju uvijek je podupirala njegovo ekscentričnu i ekshibicionističku slikarsku viziju.

D'ARCANGELO, ALLAN
(Buffalo, 1930). Američki slikar. Živi u New Yorku. U okviru pop iskustva D'Archangelo analizira novu vidljivu realnost pejzaža koja se očituje na ulici; lingvističku dimenziju izražava u nategnutoj podjeli linija i pruga te upadanjem putokaza ili »znakova« i »tragova« događaja (kao što je ubojstvo Johna Kennedyja viđeno kroz razbijeno automobilsko ogledalo); novu tehnološku prirodu stavlja na mjesto direktnog odnosa s prirodom koju ne uvjetuje urbanizirani čovjek.

DAVIES, JOHN
(Cheshire, 1946). Engleski skulptor. Studirao slikarstvo na Manchester College of Art skulpturu na Slade School u Londonu. Godine 1970. dobiva nagradu Sainsburg. Izlaže u mnogim evropskim gradovima; nedavno u Edinburghu na izložbi koju je organizirala Annely Juda Fine Art. Njegove skulpture, srodne nadrealističkim, dobivene su posredstvom računske tehnike, a predstavljaju ogledalo sivila svakodnevnog života.

DAVIS, STUART
(Philadelphia, 1894 — New York, 1964). Američki slikar. Od 1910. do 1913. studirao u New Yorku. Prisustvuje slavnoj manifestaciji *Armory Show* (1913). Tom prilikom napušta Henryjevo akademsko obrazovanje i pristupa sintetičkom kubizmu s velikim radovima koji imitiraju *collage* i *etichette* (1917—1921). Zatim prelazi na konstruktivizam, a nakon jednog puta u New Mexico (1923) i u Pariz (1928—29) izrađuje svoju blistavu viziju suvremenog grada.

DE ANDREA, JOHN
(Denver, Colorado, 1941). Američki umjetnik. Živi u Denveru. Studirao na univerzitetu u Coloradu. Hiperrealista, izrađuje skulpture od obojenog poliestera, gotovo savršenih proporcija likova koje reproducira i prikazuje u životnim situacijama kao što je slučaj s parom *Arden Anderson* & *Nora Murphy* iz 1972, prikazanim u Kasselu 1972.

DE CHIRICO, GIORGIO
(Volos, 1888). Talijanski slikar. Rođen u Grčkoj, studirao u Ateni i Münchenu od 1906; u potpuno secesionističkoj klimi na njega ima utjecaja Boecklinov simbolizam; oduševljava se za filozofske teorije Nietzschea, Shopenhauera i Weinigera; Weinigerova misao bit će osnova za formuliranje njegove metafizičke estetike. Godine 1908. je u Milanu, a 1911. nakon odmora u Torinu, gradu koji u njemu izaziva magične slike, nalazi se u Parizu gdje ostaje do 1915. pored Apollinairea i Picassoa. U Ferrari za vrijeme odsluženja vojnog roka 1915.

upoznaje Carràa; iz te družbe i iz poznanstva s Morandijem rađa se »metafizičko slikarstvo« koje će De Chirico razvijati do 1918. U toj klimi rodit će se *Le Piazze d'Italia*, *Le Muse Inquietanti*, *Ettore a Andromaca*... Tih godina, kao i Carrà, Savinio, Morandi, Broglio, surađuje u časopisu *Valori plastici* koji želi talijansko slikarstvo vratiti izvornim vrijednostima. Ponovo u Parizu 1924; naredne godine sudjeluje na prvoj izložbi nadrealista u čijem krugu je njegovo slikarstvo pobudilo veliko zanimanje. Ali već nakon 1918. započinje razdoblje kulturne revizije prošlosti; to ga nakon 1924. ponovo odvodi monumentalnom klasicizmu u općoj talijanskoj klimi »povratka izvoru«. U Parizu, u polemici sa André Bretonom, De Chirico istovremeno s klasično-verističkim djelima izrađuje neke radove fantastičnog karaktera u kojima izražava svoju osebujnu nadrealističku viziju. U međuvremenu suočava se s novim tehničkim rješenjima, izrađuje slike gustih mješavina, sjajnih, emajliranih, bisernih površina. To je period manekena, gladijatora, konja. Nakon niza putovanja po Americi i Evropi, De Chirico se oko 1940. definitivno smješta u Rim.

DE KOONING, WILLEM
(Rotterdam, 1904). Nizozemsko-američki slikar. Nakon studija u Nizozemskoj, 1926. nalazi se u New Yorku. Već 1934. zajedno s figurativnim djelima ostvaruje i apstraktne slike. Godine 1946. njegov se jezik definira u automatskoj upotrebi pokreta, nadrealističkog porijekla, ali u psiho-dinamičkoj funkciji; na taj način prethodi *Action Paintingu*.

DELAUNAY, ROBERT
(Pariz, 1885 — Montpellier, 1941). Francuski slikar. Preko faze vezane uz fovizam, proučavanjem Cézannea, okreće se kubizmu. Tada započinje njegova treća faza, tzv. »orfejski« kubizam (prema Apollinaireovoj definiciji); istražuje boju-svjetlost, prodiranje, simultanost, dinamizam obojenih površina (serija *Grad Pariz*, *Prozori*, a kasnije *Kružni ritmovi*, *Simultane ploče*); svjetlosne površine se rasklapaju i razobličuju stvarajući vrtložne dinamične sinteze, razvijajući Seuratove i Chevreuilove

teorije o bojama. Oko 1925. vraća se figurativnosti, a oko 1930. izrađuje apstraktni jezik; u suradnji sa suprugom Soniom intenzivno traži arhitektonsku integraciju svoga rada u zidne dekoracije koje je u velikom broju izradio.

DE MARIA, WALTER
(Albany, California, 1935). Američki umjetnik. Radi u okviru *land-art* i »komportamentizma« s implikacijama »konceptualnog« karaktera.

DIBBETS, JAN
(Weert, 1941). Nizizemski umjetnik. U »konceptualnom« postupku koristi fotografiju kao sredstvo za analizu vizualne percepcije u njenom vremenskom vidu. Zbog toga koristi slike u sekvencama da bi načinio jednu vrst dijagrama vremenskog i prostornog odvijanja perceptivno ispitanog događaja.

DINE, JIM
(Cincinati, 1935). Američki slikar. Formira se u Bostonu; u New York seli 1958. gdje počinje, kao i Chamberlain, Oldenburg, Stella, učestvovati na izložbama pop-art pokreta; osim toga, izražajno proširuje pop-art na *Action Painting*, u neodadaističkom smislu, koristeći posebnu tehniku *assemblage* predmeta umetnutih na naslikano platno u jednoj vrsti vraćanja koje ne namjerava imati ni plastičan ni simboličan značaj, već predlaže predmet kao realno i slučajno prisustvo.

DOCKLEY, PETER
Američki umjetnik. Jedan je od predstavnika operativnog pravca koji je pod vodstvom Allana Kaprowa ostvario spektakularne *happeningse* i ambijente-akcije oponašanjem čovjekova života u suvremenom društvu.

DONALDSON, ANTHONY
(Godalming, Surrey, 1939). Engleski slikar. Studira na Slade School; od 1958. izlaže na izložbama *Young Contemporaries*. Predstavnik engleskog pop-arta; koristi figurativnost razvijenu na području plošne boje, rototisak, povezujući slike dobivene fotografskim prije-

nosom.

DORAZIO, PIERO
(Rim, 1927). Talijanski slikar, studira arhitekturu u Rimu; veoma mlad izlaže s rimskom grupom »Arte sociale«. Poslije rata radi s Perillijem, Guerrinijem, Burattijem, a 1947, kao i Accardi, Attardi, Consagra, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato, potpisuje manifest »Forma Uno«, izraz tadašnjeg talijanskog apstraktnog slikarstva. Njegovo se uvijek aktualizirano traženje odvija u odnosu »znak-boja-svjetlo«, a ostvaruje se preko *textures* veoma finih znakova boje s intenzivnim svjetlosnim efektima, ili ukrštenim trakama boja, ili putem postupaka u kojima se šire mrlje raznoliko razasute po platnu.

DUBUFFET, JEAN
(Le Havre, 1901). Francuski slikar. Nakon klasičnih studija, bavi se muzikom, književnošću, trgovinom. Od 1933. posvećuje se slikarstvu, koje ostavlja 1937. zbog trgovačke aktivnosti, da bi mu se definitivno vratio 1942. Polazi od upotrebe neformalne tehnike po uzoru na Fautrijera te izgrađuje svoj jezik iz izraza koji nisu izvedeni iz figurativne umjetnosti (dječji crtež, slikarstvo ludaka, naivaca) kojeg definira kao *art brut*. U raznim, složenim iskustvima s kojima želi istražiti mogućnosti materijala i spontanog izraza, prepoznatljivi su automatizam i onirička komponenta, svojstveni nadrealističkoj tematici. Za njegov su rad značajna tri putovanja u Saharu (1949). Njegova aktivnost odvija se u velikim ciklusima: serija *Peinture da la vie moderne* (1939—43); serija *Groteskni pejzaži*, *Corps des dames* i *Sols et Terrains* (1946—52), u okviru istraživanja materije; *Assemblages* i *Texturologies*, uz korištenje *collages* različitih materijala (1953—59); *Phenomenes* (1958—62) s neodadaističkim i ekspresionističkim implikacijama; *Cabinet Logologique* (1967); *Découpés peints* (1971). Veoma je zanimljiv odnos Dubuffeta i Jorna, s kojim oko 1960. komponira muziku.

DUCHAMP, MARCEL
(Blainville, 1887 — Neuilly, 1968). Francuski slikar. Počinje kao karikaturist, zatim prolazi

kroz fovizam i kubizam. 1911. upisuje se u *Section d'or*. Njegov prvi *Nu descendant l'escalier* je iz 1911, a 1913. je izložen na izložbi Armory Show i izaziva veliki skandal. Ovim radom Duchamp posreduje između kubizma i futurističke »fotodinamike«. Godine 1914. pronalazi *ready-made*, predmet iz zajedničke upotrebe koji, izvučen iz njegova uobičajenog konteksta postaje »umjetničko djelo«; Duchampova je namjera da demistificira i sruši tradicionalno shvaćanje umjetnosti. Na svom prvom putu u New York susreće Man Rava, fotografa Stieglitza, Picabiu, te s njima započinje dadaistički pokret u Americi; kao evropski, i ovaj predlaže nihilističko i ironičko rušenje svih akademski akreditiranih institucija na polju umjetnosti i, kao odraz toga, na socijalnom polju. Njegov veliki rad na staklu, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (veliko staklo), na kojem je bez prestanka radio od 1915. do 1923, a koji ostaje nedovršen, predstavlja sintezu svih njegovih alkemijskomagičnih teorija i njegove ideje o umjetnosti kao »duhovnoj« činjenici. Dvadesetih godina radi na kinetičkim predmetima, na ostvarenju filma između dadaista i nadrealista (*Anémic Cinéma*). Godine 1923. prestaje slikati, iako nastavlja svoju živu aktivnost na rušenju i oslobađanju od dogmi tradicije koja je već prevladana. Posljednjih godina ostvaruje višestruku seriju svojih najslavnijih *ready-made* i jedan rad za Philadelphia Art Museum, *Etant Donné* (erotičko-skulptorski *environment*, 1944—46) koji je po njegovoj želji nedostupan publici.

DUCHAMP-VILLON, RAYMOND
(Danville, 1876 — Cannes, 1918). Francuski skulptor, brat Jacquesa Villona, Marcela i Suzanne Duchamp. Ostavlja medicinu radi skulpture. Studira u Parizu. Na skulpturu primjenjuje kubistička pravila miješanja površine i simultanosti.

ENSOR, JAMES BARON
(Ostenda, 1860—1949). Belgijski slikar i rezbar. Jedan je od umjetnika koji su dali najveći doprinos simbolističkom pokretu između 1880. i 1890; isto tako jedan je od najvećih predstavnika nadrealizma kojeg interpretira s

nepresušnom snagom invencije i magično-fantastične imaginacije. Gotovo sav život provodi u Ostendi, izuzev kratkog perioda u Bruxellesu. Nesretnog djetinjstva, pod dominantnim utjecajem majke te osjećajnog i slabog oca (umro od alkohola 1887), Ensor studira na Akademiji u Bruxellesu. Godine 1883. povezuje se s grupom *Les XX*, a kasnije s grupom *La Libre Esthétique* (1894). Iz perioda naturalističko-verističkog karaktera prelazi u tzv. »tamni« period (1879—1883) u kojem koristi jednu posebnu tehniku *chiaroscura*. Zatim crpi iz svoje fantastične vizije simboličko-grotesknog karaktera koja će biti samo njemu svojstvena, a prethodit će mnogim kasnijim tendencijama, među kojima su ekspresionizam i fovizam.

ERNST, MAX

(Brühl, 1891 — Pariz, 1976). Njemački slikar i skulptor. Studira filozofiju u Bonnu (1909—11), upoznaje zatim Mackea i vezuje se uz pokret *Blaue Reiter* (Plavi jahač) (1919). Iz klime apstraktnog ekspresionizma prelazi na dadaizam i učestvuje s Arpom i Baargeldom u osnivanju dadaističke grupe u Kölnu (1919). U Parizu se 1921. nalazi među osnivačima nadrealizma. Izum tehnike *frottage* datira iz 1925, a dobivena je trljanjem s grafitom po listu koji je stavljen ispod hrapave površine (drvo, kora, tkanina). Svoju nadrealističku teoriju izrađuje protiv Bretonove automatističke teorije, a zasniva se na simboličkom značenju slike; o tome piše *Traité de la peinture surréaliste*. Od 1925. do 1939. izrađuje niz veoma poznatih djela, od *Histoire naturelle* (1925), do *Une semaine de bonté*: od niza grafičkih djela veoma naglašene fantastike do organičkog niza *Šume* (1927), do *Gradova* (1935—36). U Sjedinjene Države seli 1939. gdje ima velikog utjecaja na mlade umjetnike. Poslije rata u svojim djelima naglašava narativnu komponentu, dok povijesno-antropološko obogaćenje ističe njegovu lirsko-fantastičnu crtu. Njemu se može zahvaliti i izum tehnike *dripping* (prelijevanje boje direktno na platnu), koja će postati karakteristična za Pollockov *Action Painting*.

ERRO, GUDMUNDUR GUDMUNDSON
(Olafsvik, Island, 1932). Islandsko-francuski slikar. Studira u Reykjaviku i Oslu. Od 1958. živi u Parizu. U okviru realističke slike Errò izrađuje jednu vrstu narativnog *assemblagea* slika. One su izvučene iz povijesti svakog vremena jednim zajedničkim množenjem naivnog tipa; djelomično su povezani s realističkom vizijom meksičkih »murala« (zidne slike).

ESTES, RICHARD
(Evanston, 1936). Američki slikar. Predstavnik hiperrealističke struje. Slika krutu objektivnost koju suvremena sredstva reprodukcije, od fotografije do rototiska, fiksiraju i stereotipiziraju kristalizirajući (a na kraju odvajajući od njegove prirode) jedan nepokretan trenutak realnosti.

FAHLSTRÖM, ÖYVIND
(Sao Paolo, Brazil; 1928). Brazilsko-švedski slikar. Živi u Švedskoj od 1939. do 1961. kada se nastanjuje u New Yorku. Počinje studirati arheologiju i povijest umjetnosti, piše kazališna djela, poeziju, radi u novinarstvu. Za vrijeme rada u Freis Opera (1952) počinje slikati u narativnom i dinamičkom pravcu. Godine 1962. izrađuje prve primjerke varijabilnih slika koje su složene od dva ili više osnovnih elemenata s jednom dominantnom bojom. Njegov rad pretpostavlja prisustvo gledaoca koji aktivno učestvuje u umjetničkom prosedeu razmještajući dijelove kompozicije prema svojoj ideji o uobličavanju. Pojedini dijelovi, od kojih se sastoji Fahlströmovo djelo, često su magnetizirani da bi se olakšala pomjeranja. Njegove teme se odnose na suvremena politička, socijalna i znanstvena zbivanja.

FAUTRIER, JEAN
(Pariz, 1898 — 1964). Francuski slikar. Studirao u Londonu; nakon izbijanja prvog svjetskog rata prelazi u Pariz. Od 1920. do 1930. slika djela realističkog karaktera. Godine 1934. vodi jedan hotel u planinama Savoje i radi kao učitelj skijanja. Ponovo je u Parizu 1940, a već 1943. s grupom *Otages* započinje evropsku neformalnu poetiku oživljujući materijsko-gestualne pro-

cese velike ekspresivne snage.

FERRER, RAFAEL
(San Juan, Puerto Rico, 1933). Portorikanski umjetnik. Živi u Filadelfiji. Studirao na Univerzitetu u Puerto Ricu i na Syracuse University; predavao na Philadelphia College of Art. Radi na području »siromašne« umjetnosti (poverističke), zalazeći i u *land-art*.

FLANNAGAN, JOHN BERNARD
(Fargo, North Dacota, 1895 — New York, 1942). Američki skulptor. Nakon studija slikarstva od 1914. do 1917. na Minnesota Institute of Arts i kod Arthura Daviesa prelazi na skulpturu. Najviše upotrebljava kamen, ukazujući na njegovu hrapavu, prirodnu površinu. Njegove osnovne teme su životinje koje prikazuje u njemu svojstvenoj formalnoj sintezi, te tema rađanja, početka života i oblika, s rezultatima koji su uvijek senzibilno oživljeni.

FLAVIN, DAN
(New York, 1933). Američki umjetnik. Radi na istraživanju senzibilne percepcije prostora na kojem izrađuje osnovne strukture (kao predstavnici *minimal art*), koristeći neonsku cijev kao tehničko izražajno sredstvo.

FONTANA, LUCIO
(Rosario di Santa Fé, Argentina, 1899 — Milano, 1964). Talijanski slikar i skulptor. Od djetinjstva u Milanu, studira u Breri s Wildtom. Godine 1934. postaje članom pariške grupe *Abstraction-Création*, a 1935. u Torinu i Milanu izlaže s prvim talijanskim apstraktnim umjetnicima. U međuvremenu radi na keramici. Od 1939. do 1946. nalazi se u Argentini gdje sa svojim učenicima objavljuje *Manifesto Blanco;* u Milano se vraća 1947. gdje osniva »spacijalizam« i u Galleria del Noviglio priprema prvi *spacijalni ambijent* u »crnom svjetlu«. Iz 1949. datiraju prve »rupe« njegovih *Concetti spaziali*, a iz 1958. prvi »presjeci«. Iz 1960. su *Concetti spaziali* od bakrenog lima, a odnose se na američki grad. Značaj Lucia Fontane u suvremenoj talijanskoj umjetničkoj panorami fundamentalan je zbog: revolucionarnog nadahnuća,

jasnoće postavljanja jezika, traženja kreativne mašte, službe čovječanstvu koje svojim radom preobražava. On je prvi u secesionističkoj poetici izdvojio mogućnost da se njen jezik promijeni u avangardnom smjeru; Wildtova škola i barokna kulturna prošlost (koji ostaju neizostavna pretpostavka u njegovom izražajnom svijetu) omogućavaju mu širinu, bogatstvo sadržaja prostorne »apstrakcije« pošto mu omogućava da u posebnim slučajevima, kao što su skice za vrata San Pietra, ispolji vitalnost i artikuliran figurativni jezik. Žarišnu točku njegova istraživanja predstavljaju *Concetti spaziali* (rupe«, a kasnije »presjeci«); djelovanje umjetnika ističe se u dinamičkom gestu, u nasilju nad materijom kako bi ju savladao a istovremeno oslobodio; to će se proširiti u razmahu od gotovo deset godina u snažnom razbijanju »presjeka« na platnu.

FRANCIS, SAM
(San Mateo, California, 1923). Američki slikar. Učenik Clifforda Stilla u San Franciscu; nakon što je bio ranjen u zrakoplovstvu, 1950. je u Parizu; ovdje se povezuje s grupom američkih slikara, s Riopelleom. Zatim putuje na istok. Uklapa se u struju apstraktnog ekspresionizma i *Action Painting;* osim toga, ovdje razvija svoju osobnu znakovno-gestualnu koncepciju.

FRANKENTHALER, HELEN
(New York, 1928). Američka slikarica. Studirala s Rufino Tamayo na Dalton School u New Yorku. Nakon razdoblja razrađivanja kubističke poetike prelazi na apstraktni ekspresionizam proučavajući Gorkya i Kandinskog. Godine 1950. radi s Hansom Hofnannom te upoznaje Pollockova i De Kooningova djela. Godine 1958. udaje se za Roberta Motherwella. Njezin se slikarski jezik izražava u senzibilnom i lirskom približavanju boji koju koristi u širokim, gustim sastavima, strogo kontroliranim, iako gestualno slobodnim. Uglavnom koristi akrilne boje.

FUCHS, ERNST
(Beč, 1930). Austrijski slikar. Studirao na Akademiji u Beču s Güterslohom od 1946. do

1950. Živi naizmjenično u Beču i Parizu. Jedan je od članova nove bečke škole »fantastičnog realizma«, koja razvija nove figurativne teme. Nadahnuti mističnim simbolizmom i njemačkom grafikom XVI stoljeća, njegovi radovi se izdvajaju posebnim magično-nadrealističkim karakterom s mnogim psihološkim implikacijama.

GABO, NAUM (Naum Neemia Pevsner) (Bryanks, Rusija, 1890). Američki skulptor ruskog porijekla. Brat Antoinea Pevsnera; započinje studij medicine i prirodnih znanosti na univerzitetu u Münchenu; tamo slijedi i Wölfflinove seminare iz povijesti umjetnosti. Posjećuje Italiju (1912), a 1913. i 1914. posjećuje brata koji živi u Parizu; ovaj ga upoznaje sa kubizmom i orfizmom. Po izbijanju prvog svjetskog rata zajedno s bratom ide u Oslo. Po povratku u Rusiju (1917), dva brata objavljuju »Realistički manifest« u kojem predlažu konstruktivistički program (1920). Kada je postalo jasno da Rusija ne podržava avangardu, Gabo prelazi 1922. u Berlin; ovdje ostaje deset godina i susreće se s Bauhausom i grupom *De Stijl*. Godine 1930. drži vlastiti razred nazvan *Konstruktive Plastik*, u Hannoveru. Nakon dvije godine seli u Pariz gdje s ostalim suradnicima uređuje časopis *Circle*. Godine 1938. po prvi put putuje u Sjedinjene Države gdje se 1946. nastanjuje.

GAUGUIN, PAUL
(Pariz, 1848 — otoci Marquises, 1903). Francuski slikar. Kao dječak (1851) bio je u Limi s obitelji. Po povratku u Francusku studira u Orléansu, a nakon boravka u trgovačkoj mornarici nalazi u Parizu posao bankovnog činovnika i započinje udoban građanski život. Prijateljstvo sa slikarom Schuffeneckerom odvodi ga slikarstvu. Upoznaje zatim Pissarroa koji ga uvodi u impresionističku grupu (1880). Godine 1883. napušta posao i prati ženu u Copenhagen. Ponovo je u Parizu 1885, a 1886. u Pont-Avenu, u Bretagni; odmah zatim ide na Martinique s prijateljem Lavalom. Ponovo je u Pont-Avenu 1888; s Emileom Bernardom pokreće »Školu iz Pont-Avenua« koja izvire iz »sintetizma« i antinaturalističke tehnike *cloisonnisme*

koja se oslanja na tehniku starih srednjovjekovnih vitraža gdje je boja zatvorena u zidnom vijencu. To je ideja o novom spiritualizmu kojim se nadahnjuje čitavo novo slikarstvo interpretirajući u ovom smislu sliku, boju, kompoziciju i temu djela. U Pont-Avenu Gauguin kasnije susreće Sérusiera koji će prenijeti »Talisman« novog slikarskog nadahnuća simbolističkog karaktera. U međuvremenu Gauguin u Arlesu susreće Van Gogha, ali njihov odnos se tragično prekida Van Goghovim napadom i Gauguinovim bijegom. Prvi Gauguinov boravak na Tahitima je iz 1891, odakle se vraća 1893. da bi ponovo otputovao 1895 (drugi boravak na Tahitima). Godine 1901. seli se na otoke Marquises budući da se više ne može odvojiti od osnovnih tema svoga slikarstva koje je u divljem i primitivnom svijetu tražilo uzroke onog simboličkog spiritualizma kojega je civilizirani svijet zaboravio.

GENOVÉS, JUAN
(Valencia, Španjolska, 1930). Španjolski slikar. Studirao u Valenciji na Akademiji do 1950. Živi u Madridu. Njegove teme odnose se na sve veće omasovljavanje ljudskog bića koje on predstavlja u zbijenim grupama, mračnog pogleda kako oblikuju gotovo čvrste aglomerate, s općim izrazom straha ili opsjednutosti, iracionalne kolektivne intencionalnosti.

GENTILS, VIC
(Illfracombe, Engleska, 1919). Engleski skulptor. Živi u Anversu. Interpretira poetiku *nouveau-réaliste* na vlastiti način, stvarajući *assemblages* predmeta iz svakodnevnog života koji odišu devetnaestim stoljećem, u jednoj vrsti totem-memorije ugodno familijarnog, poetskog, intimnog svijeta.

GIACOMETTI, ALBERTO
(Stampa, Grigioni, 1901 — Pariz, 1966). Švicarski slikar i skulptor. Studira u Ženevi; u Italiji je između 1920. i 1921; godine 1922. nastanjuje se u Parizu i studira kod Bourdellea na Académie de la Grande Chaumière. S plastičkih iskustava kubističkog tipa prelazi na nadrealizam (1929—35), a nakon drugog svjetskog rata uspijeva definirati svoj posebni figu-

rativni jezik; ističe osnovni odnos između slike i prostora kao simbol krajnjeg ogoljavanja i otuđenja čovjeka od društva.

GILARDI, PIERO
(Torino, 1942). Talijanski umjetnik. Živi u Torinu. U okviru umjetničkih aktivnosti koje se odvijaju iza pop poetike, Gilardi predlaže artificijelno sabiranje prirode; na taj način, s oštrom i hladnom ironijom, ukazuje na sve očitiju nemogućnost urbaniziranog čovjeka da uspostavi direktan odnos sa samom prirodom.

GILBERT & GEORGE
(Gilbert, Italija, 1943; George, Orven, Engleska, 1942). Engleski umjetnici. Rade u Londonu. Djeluju na području »comportementa« postavljajući vlastito tijelo u ulozi »žive skulpture«. Zbog toga se predstavljaju zajedno, često srebrom posuta lica, sa štapom u ruci vršeći banalne i neznatne geste.

GNOLI, DOMENICO
(Rim, 1933 — New York, 1970). Talijanski slikar. Od oca je dobio klasično obrazovanje koje ga vodi tradicionalnom slikarstvu. Oko 1950. posvećuje se scenografiji. Seli u Sjedinjene Države i izgrađuje svoju posebnu interpretaciju rasprostiranja slike karakteristične za pop-art; upotrebljava neka posebna svojstva realnih predmeta zajedničke potrošnje, preuveličavajući ih; to radi slikarskom tehnikom koja je bliska freskama.

GOINGS, RALPH
(Corning, California, 1928). Američki slikar. Studirao na California College of Arts and Crafts (do 1953) i na Sacramento State College (1966). Pripada grupi američkih slikara hiperrealističkog tipa koji se nazivaju i *Sharp-Focus Realism*.

GONZALES, JULIO
(Barcelona, 1876 — Pariz, 1942). Španjolski slikar i skulptor. Rođen u zlatarskoj obitelji; izlagao na Međunarodnoj izložbi u Barceloni 1892, u razdoblju punog zamaha *Art nouveau.* Godine 1900. bio je u Parizu u Picassoovom

krugu; od 1927. posvećuje se skulpturama iz metala; ovdje prvi koristi tehnike skokova i zavarivanja (koje će koristiti i Picasso), tehnike s kojima je Gonzales eksperimentirao za vrijeme rata na odjelu autogenog zavarivanja u Renaultu. Od 1927. sudjeluje i u *Cercle et Carré* kojeg je u Parizu osnovao Torres Garcia.

GORKY, ARSHILE
(Tiflis, Armenia, 1904 — Sherman, Texas, 1948). Američki slikar ruskog porijekla. Za vrijeme prvog svjetskog rata emigrira s obitelji u Transcaucasiju; radi kao tipograf u Erivanu. Godine 1920. nalazi se u Sjedinjenim Državama; od 1926. posjećuje Central School of Art u New Yorku gdje kasnije predaje; postaje prijatelj de Kooninga, Stuart Davisa, a kasnije Max Ernsta i Tanguyja; stalno će biti pod njihovim utjecajem nadrealističkog karaktera. Zatim pristaje uz pokret American Abstract Artists (1930—40). Od 1936. radi za WPA (Federal Art Project); 1936. izrađuje freske za aerodrom Newark (New Jersey) koje su uništene i za palaču avijacije na Svjetskoj izložbi u New Yorku (1938). Nakon susreta s Mattom i Bretonom (1944) okreće se vizionarski usmjerenom slikarstvu, veoma napetom i dramatičnom; nadrealistički momenti se povezuju sa žestokom i dinamičnom gestualnošću velike izražajne snage. Požar (1946) uništava u njegovom studiju 47 radova. Godine 1947. teško se razbolio; u lipnju 1948. u jednoj nesreći zadobiva teške fizičke povrede. Iste te godine, u srpnju, oduzima sebi život.

GOTTLIEB, ADOLF
(New York, 1903). Američki slikar. Proučavao Jungovu psihologiju; izrađuje jedan prijepis apstraktnog ekspresionizma koji polazi od meditativnih i kontemplativnih pretpostavki Škole sa Pacifika, a kasnije se uklapa u jednu vrstu *Action Painting*.

GUTTUSO, RENATO
(Bagheria, 1912). Talijanski slikar. Nakon studija u Palermu veoma mlad dolazi u Rim gdje dolazi u vezu s umjetnicima »Rimske škole«. 1932. povezuje se s grupom »Corrente« u Milanu; tu započinje njegova političko-

-socijalna tematika koja ga odvodi u snage otpora. Poslije rata učestvuje u »Fronte Nuovo delle Arti«. On je najpriznatiji talijanski predstavnik »socijalnog realizma« koji započinje od pikasovskog postkubizma i realističkog ekspresionizma meksičkog slikarstva.

HAACKE, HANS
(Köln, 1936). Njemački umjetnik. Živi u New Yorku. Djeluje na području konceptualne umjetnosti koju razvija u idejnom pravcu, analizirajući fotografije koje se odnose na urbani život i ekonomiju.

HAESE, GÜNTHER
(Kiel, 1924). Njemački skulptor. Studirao s Brunom Gollerom na Akademiji u Düsseldorfu. Zatim radi kao asistent Ewalda Matarea do 1948. Njegove krhke, vibrirajuće konstrukcije od finih niti metala s kojima se povezuju mehanički dijelovi satova i pokretni elementi, postižu delikatnu, poetičnu liričnost; podsjeća na lakoću i jasnu svježinu nekih Kleeovih slika.

HAMILTON, RICHARD
(London, 1922). Engleski slikar. Jedan od prvih i najvećih predstavnika pop poetike. Njegov prvi pop *collage (Interior I)* datira iz 1956; inteligentnim postupkom ovdje koristi doprinos fotografije kao jednog od najprivrženijih izražajnih sredstava ikonografije suvremenih *mass media*.

HANSON, DUANE
(Alexandria, 1945). Američki slikar, živi u New Yorku. Radi u okviru hiperrealističke struje; koristi modele iz plastičnog materijala, prikazuje likove koji pripadaju raznim društvenim slojevima, a predstavlja ih u banalnim položajima, ironički napadajući na standardizaciju suvremenog društvenog života.

HARTIGAN, GRACE
(Newark, New Jersey, 1922). Američka slikarica. Diplomirala na Millburn High School 1940; najprije radi u New Yorku; godine 1949. je bila u San Miguel de Allende, u Mexicu. Po povratku u New York, ulazi u grupu apstrakt-

nih ekspresionista; zatim ih napušta na neko vrijeme da bi se vratila figuraciji u kojoj je koristila svoja meksička iskustva.

HARTUNG, HANS
(Leipzig, 1904). Francuski slikar njemačkog porijekla. Odgojen u Njemačkoj; apsorbira njene kulturne komponente, koje 1921—22, apstraktno nadahnut, usmjerava na istraživanja izražajne vrijednosti znaka. Da bi izbjegao nacističke progone, 1935. prelazi iz Dresdena u Pariz. Za vrijeme drugog svjetskog rata upisuje se u Legiju stranaca. U Alzasu je ranjen i amputirana mu je noga. Godine 1945. vraća se slikanju; ponovo se posvećuje istraživanju znaka.

HEIZER, MICHAEL
(Berkeley, California, 1944). Američki umjetnik. Nakon stvaranja pop i op-djela, u svojoj umjetničkoj nužnosti Heizer traži put za čovjekov povratak prirodi; njegova *land-art* djela, dobivena raznim mašinama i instrumentima kojima je grebao (npr. po zaleđenoj rijeci i fiksirao to zatim uz pomoć fotografije, koja ostaje kao jedini dokument), utiskuju vidan znak u prirodni ambijent. Njegova aktivnost, kao i čitava *land-art* ili *earth art*, ima mnoge konceptualne komponente.

HEPWORTH, BARBARA
(Wakefield, 1903—1975). Engleska skulptorica. Od tradicionalnog tipa skulpture, postimpresionističke figurativnosti, prelazi na izradu oblika u dijalektičkom prožimanju s prostorom. Kao i Moore, Nash i Nicholson, 1933. postaje članom grupe *Unit One* koja se bavi organičnošću forme. Vitalizam kojeg Hepworthova uvodi u geometrijski oblik objašnjava se u dinamičkom odnosu unutrašnje-vanjsko i u odnosu prostor-svjetlo. Često koristi linearne elemente (niti, užad) kojima nastoji povezati dijelove skulpture u ritmičan sklad. Tragično umire u požaru koji je izbio u njenom stanu.

HOCKNEY, DAVID
(Bradford, 1939). Engleski skulptor. Predstavnik engleskog pop-arta; vatrenom ironijom i

rezultatima simboličkog karaktera pogađa lažnu i hipokritsku sreću suvremenog buržoaskog društva izraženu u dobrobiti koju nameću sredstva javnog informiranja.

HOFMANN, HANS
(Weissenburg, 1880 — New York, 1966). Američki slikar njemačkog porijekla. Od muzike, preko naučnih istraživanja, prelazi na slikarstvo. Godine 1903. je u Parizu gdje ostaje sve do izbijanja prvog svjetskog rata. Radi na Académie de la Grande Chaumière pored Matissea; kasnije postaje Delaunayjev prijatelj; upoznaje Picassoa i Braquea. Nakon rata otvara umjetničku školu u Münchenu. Godine 1930. pozvan je da predaje u Californiji, zatim u Los Angelesu i u Berkeleyju. Godine 1952. seli u Sjedinjene Države gdje nastavlja svoje traženje, usmjereno s jedne strane prema geometrijskoj apstrakciji, a s druge strane prema slobodnijoj organičkoj gestualnosti.

HOPPER, EDWARD
(Nyack, New York, 1882—1967). Američki slikar. Od 1900. do 1906. studira u New Yorku; od 1906. do 1910. putuje po Evropi. U Parizu upoznaje Cézannea, fovizam i kubizam. Vraća se u Ameriku 1925. i razvija jednu vrstu slikarstva koja će biti definirana kao »američki realizam«, zbijen čvrstinom volumena, ali prožet gotovo metafizičkim zaleđenim postavljanjem, a imat će odjeka u američkom hiperrealizmu.

HUEBLER, DOUGLAS
(Ann Arbor, 1924). Američki umjetnik. Živi u Bradfordu. Fotografiju koristi u konceptualnom smislu, s ciljem da verificira vremenske varijacije u svakodnevnom djelovanju, slijedeći namjerno izazvane skokove koji u izvjesnom smislu isprepliću razvoj vremena.

INDIANA, ROBERT (ROBERT CLARK)
(New Castle, Indiana, 1928). Američki slikar. Studirao u Indianapolisu, u New Yorku, u Chicagu, a od 1953. do 1954. na Edinburgh College of Art. 1956. naseljava se u New Yorku. Njegova pažnja nije usmjerena na apstraktni ekspresionizam, nego na vizualnu

panoramu koju predstavljaju znakovi i obilježja; on ih interpretira s uznemiravajućim i simboličkim aluzijama, u jednoj vrsti *poptical* (Amaya) procesa; blizak je onom što se dvadesetih i tridesetih godina u Sjedinjenim Državama nazivalo *Precisionism*.

ISOBE, YUKIHISA
(Japan, 1932). Japanski umjetnik. Živi u Japanu. Radi na realiziranju *environments* ostvarenih u materijalima napunjenim zrakom; zračni pritisak koristi kao sredstvo za definiranje strukture.

JACQUET, ALAIN GEORGE FRANK
(Neuilly-sur-Seine, 1939). Francuski slikar. Studira arhitekturu u Grenobleu i u Parizu; zatim se izvjesno vrijeme posvećuje recitaciji. Poslije toga prelazi na slikarstvo. Živi u Parizu. Predstavnik je struje vezane uz pop-art.

JOHNS, JASPER
(Allendale, South Carolina, 1930). Američki slikar. Studirao na Columbiji. Od 1952. živi u New Yorku. Pripada američkoj neodadaističkoj struji. Ako je Duchamp uveo u umjetnost realan predmet preobražavajući ga u »umjetnički predmet« miješanjem i mijenjanjem konteksta *(ready-made)*, Johns uvodi predmet u sliku, prodirući njime u njen prostor; na taj način želi očitovati kvalitet slike koji je sadržan u svakodnevnim stvarima (američka zastava, biljezi...) Ovu ideju Johns prenosi u pop-art.

JONES, ALLEN
(Southampton, 1937). Engleski slikar i grafičar, pripada pravcu engleskog pop-arta. Njegove teme, razvijene s velikom slobodom u povezivanju slika, povezane su s masovnom erotikom *mass media*.

JORN, ASGER
(Veirun, Danska, 1914). Danski slikar. U Parizu od 1936, studira s Légerom i Ozenfantom, ali ubrzo prevladava purizam pomoću fluidne i automatske kaligrafije nadrealističkog porijekla. S Apppelom, Constantom, Corneilleom, Billeom i Mortensenom osniva 1948. grupu Cobra; protiv racionalističkog funkcioniranja,

oni zahtijevaju slobodu mašte i gestualnosti; nakon toga s nekim drugim umjetnicima osniva pokret za *Bauhaus imaginiste*, nasuprot *Novom Bauhausu* iz Ulma kojeg osniva i u tom trenutku vodi Max Bill. Godine 1953. Jorn objavljuje plan za *Metodologiju umjetnosti*.

JUDD, DONALD
(Excelsior Springs, Missouri 1928). Američki skulptor. U okviru traženja bitnosti koja se može izvući iz umjetničkog fenomena, djeluje na području *minimal* skulpture; svoja ljestvičasto oblikovana djela svodi na osnovne crte elementarne geometrije.

KAHLEN, WOLF
Njemački umjetnik. Radi na području *land-art* stvarajući arhitektonsko-svjetlosne skulpture koje raspoređuje u pejzaž, kao što je *Baum Raumsegment* izložen 1970. u Monschau.

KALTENBACK, STEPHEN
Pripadnik nove generacije američkih umjetnika koji nastoje prevladati razliku između umjetnosti i života; djeluju na idejnom planu i razmišljaju o društvu protiv deformirajućih tereta sistema. Svojim djelima predlaže upravo identifikaciju svakodnevnog i umjetničkog života.

KANDINSKI, VASILIJ
(Moskva, 1866 — Neully-sur-Seine, 1944). Ruski slikar. Studirao pravo u Moskvi, ali ga već 1896. nalazimo u Münchenu, u punoj secesiji, gdje se posvećuje slikarstvu. Godine 1902. oživljava grupu *Die Phalanx*, a 1909, s Jawlenskim i Izdebskim, osniva *Neue Künstlervereinigung* (Novo umjetničko udruženje) u Münchenu. S Kleeom i Marcom osniva 1912. *Blaue Reiter* (Plavi jahač), ime preuzeto od jedne njegove slike iz 1903; iste godine objavljuje *O spiritualnosti umjetnosti*. Ponovo u Moskvi za vrijeme prvog svjetskog rata i za vrijeme oktobarske revolucije vodi »Muzej slikarske kulture« (1909) i nalazi se među osnivačima Akademije znanosti i umjetnosti (1921). Vraća se u Njemačku 1922. Predaje u Bauhausu, čiji je predsjednik bio 1922—23. Svoju drugu studiju

Točka, pravac i ploha objavljuje 1926. a s Kleeom, Feiningerom, Jawlenskim oživljava grupu »Plava četvorka«. Osuđen od nacista kao »degenerirani umjetnik«, emigrira u Pariz. Njegov slikarski put odražava razvoj jednog dijela modernog slikarstva: od naturalističkog impresionizma prelazi preko iskustava *Jugendstil* ukusa, preko *Pointilismea*, *Fauvismea* i ekspresionizma, udaljujući se sve više od objektivnog iskustva da bi postigao načine i oblike izražajne gestualnosti bliske muzičkom iskustvu koje sve više potiče na apstrakciju. Njegov prvi *Apstraktni akvarel* je iz 1910. Njegovo daljnje djelovanje može se shematički podijeliti na slijedeće periode: »dramatski« (1910—14), »arhitektonski« (1920—24), period »krugova« (1926—28), »konkretni« ili »romantički« (1928—35) i period »velike sinteze« (posljednji). Njemu se pripisuje porijeko apstraktnog ekspresionizma koji se zasniva na liričnosti i spiritualnosti umjetničkog izraza, nasuprot njemačkom ekspresionizmu koji se temelji na neposrednim senzacijama.

KANOVITZ, HOWARD
(Fall River, Ma.). Američki slikar. Živi u New Yorku. Prethodi hiperrealističkoj poetici, izlažući šezdesetih godina žensko tijelo koje koristi na snažno realističan način, posve sličan fotografskom; smješta ga nasuprot elementima klasične memorije; na taj način stvara kontrast između idejno-formalnog transformiranja i realiteta...

KAPROW, ALLAN
(Atlantic City, 1927). Američki umjetnik ruskog porijekla. Od 1957. započinje umjetničku aktivnost koja isključuje upotrebu tradicionalnih tehnika i implicira fizičko prisustvo čovjeka i njegovog ambijenta. Njegovi *happenings* i *environments* koji se odvijaju u okviru neodadaističke poetike obraćaju se međuljudskim odnosima u suvremenom društvu.

KAUFFMAN, CRAIG
(Los Angeles, 1932). Američki slikar. Živi u Venice, California. Koristi intenzivne boje raspoređene na takav način da postigne dubinu volumena, u reljefno iskrivljenim oblicima,

koje treba interpretirati u prostorno-vremenskom smislu.

KELLY, ELLSWORTH
(Philadelphia, 1913). Američki slikar. Radi na području »radikalnog slikarstva« kojemu je cilj da slikarstvo svede na njegove osnovne, primarne elemente (slikarska sredstva, boja, površina, platno...) ne tražeći nikakve sadržajne upute. Stvara strukturalne sastave kao dvodimenzionalan prostor.

KEINHOLZ, EDWARD
(Fairfield, 1927). Američki umjetnik. Živi u Los Angelesu. Polazi od jedne vrste post-pop postupka, stvarajući *assemblages* predmeta uzetih iz svakodnevnog života da bi kreirao skulpture i ambijente koji se žele predstaviti kao zrcalo nasilja suvremenog života. Njegove kritičke operacije se u tom smislu približavaju djelovanju *Nouveau Réalisme*.

KING, PHILIP
(Tunis, 1934). Engleski skulptor. U Engleskoj je od 1945; od 1954. do 1957. radi kao lektor na Univerzitetu u Cambridgeu. Od 1957—58. studira skulpturu s Anthony Caroom na St. Martin's School of Art u Londonu. 1958—59. bio je Mooreov asistent. Od 1959. živi u Londonu i predaje na St. Martin's School. Bio je prvi engleski skulptor koji je upotrijebio poliester i staklena vlakna. Njegova djela se realiziraju sistemom »zbrajanja« pomoću kojeg se mogu sukcesivno i raznoliko slagati.

KIRCHNER, ERNST LUDWIG
(Aschafenburg, 1880 — Davos, 1938). Njemački slikar. Studirao arhitekturu u Drezdenu; slikarstvu se približava preko studiranja Dürera i starih njemačkih grafičara. Zanima se i za japansko slikarstvo, za crnačku skulpturu, obožava Van Gogha, Muncha, Toulouse-Lautreca, Vallottona. S Heckelom, Bleylom, Schmidt Rottluffom, osniva 1905. u Drezdenu grupu *Die Brücke* (Most), prvi organizirani istup njemačkog ekspresionizma. S tom grupom će se kasnije povezati Emil Nolde i Pechstein. Prelaskom u Berlin (1911) njegove teme prelaze od portreta i pejzaža na urbane

slike. I nakon napuštanja *Brückea* (1913) Kirchner nastavlja svoje traženje u okviru ekspresionističke poetike; osim slikarstvu, posvećuje se skulpturi i grafici (na kojoj radi još od 1902). U ratu se 1914. razbolio, pa je smješten u sanatorij, najprije u Njemačkoj, zatim u Švicarskoj. Nakon što su mu slike izložene u Berlinu 1937. na nacističkoj izložbi »degenerirane umjetnosti«, Kirchner izvršava samoubojstvo.

KITAJ, RONALD B.
(Cleveland, 1932). Američko-engleski slikar. Interpretira pravac engleskog pop-arta s jakom senzibilnošću, a često se poziva na književnost i vizualnu kulturu; u svojim slikama slobodne i snažne grafije, ili zbijene površine, obraća se prije svega temama iz rototiska.

KLEE, PAUL
(Münchenbuchsee, Bern, 1878 — Muralto, Locarno, 1940). Švicarski slikar. Studirao u Münchenu kod Von Stucka. Boravio u Italiji 1901—1902, u Parizu 1905, u Münchenu od 1906. do 1920. Prijatelj je Mackea, Kandinskog, Marca, Jawlenskog; s Marcom i Kandinskim nalazi se 1912. među osnivačima *Blaue Reitera* (Plavi jahač), avangardnog pokreta koji prethodi apstraktnom ekspresionizmu, te učestvuje na drugoj izložbi grupe. Iste godine u Parizu upoznaje i proučava Delaunaya; 1914. ide na studijsko putovanje u Tunis. Predaje na Bauhausu u Weimaru (1921—24) i u Dessauu (1926—31). Rezultate svoga učenja sažeo je u studiju *Teorija forme i figuracije* (objavljena 1952), a svoje ideje o umjetnosti u *Kreativnoj ispovijesti*, koja je napisana 1917—18. Zatim predaje na Akademiji u Düsseldorfu (1931—33). Godine 1925. sudjeluje na prvoj nadrealističkoj izložbi u Parizu. Godine 1933. nacisti ga prozivaju »degeneriranim umjetnikom« pa se vraća u Švicarsku, u Bern. Nezavisan od suvremenih umjetničkih iskustava, Kleeov jezik se razvija slijedeći jednu od najreprezentativnijih i najsvjetlijih vizija svoga vremena, jednu od najrevolucionarnijih: latentnu i strukturalnu geometriju prirode svodi na vibracije pravaca i boja; prirodu istražuje krajnje oslobođen konvencionalnih shema u njenom nezaustavivom i stalno rastu-

ćem, organski formiranom ritmu.

KLEIN, YVES

(Nica, 1928 — Pariz, 1962). Francuski slikar i skulptor. 1946. kada je naslikao potpuno plavo nebo izviru njegova otkrića simboličke vrijednosti jednobojnosti; u ovom razdoblju proučava i istočne i kozmogoničke teorije slobodnih zidara.

1947. realizira *Monotonu simfoniju* (kontinuirani zvuk iza kojeg slijedi produžena tišina). Slijede njegovi prijedlozi oko »jednobojnosti«. Od 1948. do 1953. putuje po Evropi i Aziji, a 1955. izlaže u Parizu svoje »monokrome«. Postaje zatim animator škole u Nici koja će 1960. započeti *Nouveau Réalisme*. S njim su Arman, Raysse, Tinguely, Hain i kritičar i teoretičar pokreta Pierre Restany. U međuvremenu je 1958, stalno tražeći jednu vrstu nematerijalne energije, u Parizu organizirao »Izložbu Praznine«, a u suradnji s »arhitektom zraka« Walterom Runhanom surađuje u planovima za klimatizaciju atmosfere i kontrolu prirodnih fenomena, koji su prikazani na Sorboni na dvjema konferencijama o *Evoluciji umjetnosti i arhitekture prema nematerijalnom*. U Parizu 1959. izlaže *Bareljefe u šumi spužvi* i potaknut kozmogoničkom teorijom s trojstvom vatra, voda i ruža-zlato kreira druga djela i koristi »žive kistove«. To su tijela modela posuta plavim pigmentom koja se pokreću na papiru, a to čini *Anthropométries;* oni pridržavaju *Cosmogonies*, naslikane kišom od pigmenta. Iz 1961. su *Tableaux-feu*, predstavljeni u Krefeldu; za njih Klein koristi prasak plina i drugog loživa da bi iz toga izvukao skulpture s pločicama azbesta. Posljednji radovi su *portreti-reljefi* nacrtani na tijelima.

KLINE, FRANZ

(Wilkes-Barre, 1910 — New York, 1962). Američki slikar. Studira u Philadelphiji i u Bostonu do 1935. Od 1937. do 1938. nalazi se u Londonu, a 1939. u New Yorku. S post-kubističke figurativnosti prelazi na snažan istočnjački gestualizam (1950), koji u velikim pokretima prodire na platno, stvarajući tako njegovu strukturu, u raširenoj i makroskopskoj interpretaciji *Action Painting;* tako izražava

osjećaj širokih prostora, snažnih napetosti koje je proizvela dinamička struktura velikih metropola.

KOSUTH, JOSEPH
(Toledo, SAD, 1945). Američki umjetnik. Jedan od najvećih protagonista konceptualne umjetnosti koju predlaže kao lingvističku analizu same umjetnosti.

KUTTNER, PETER
Njemački umjetnik, pripadnik grupe iz Düsseldorfa; slijedi postupak komportamentističkog tipa u namjeri da sruši suvremene mitove.

LAING, GERALD
(Newcastle-on-Tyne, 1936). Američki slikar i skulptor. Živi u New Yorku i Londonu. Pripada grupi umjetnika koja djeluje u okviru pop-arta.

LATHAM, JOHN
(Afrika, 1921). Engleski skulptor, porijeklom iz Afrike. Studirao na Chelsea School of Art. Od 1958. počinje upotrebljavati knjige kao materijal za *assemblages* s kojima stvara djela i komade velike materijalne snage i simboličkog značenja.

LAURENS, HENRI
(Pariz, 1885 — 1954). Francuski skulptor. Studirao u Parizu, najprije se posvećuje slikarstvu a zatim skulpturi; u početku slijedi post-impresionističke pravce. U Parizu upoznaje Braquea (1911) koji ga predstavlja drugim umjetnicima, npr. Apollinaireu; ulazi u grupu unutar koje primjenjuje kubističke teorije o rastavljanju planova u trećoj dimenziji.

LEGER, FERNAND
(Argentan, Orne, 1881 — Pariz, 1955). Francuski slikar. Studirao arhitekturu u Caenu, u jednom arhitektonskom studiju, zatim prelazi u Pariz na Académie Julian i u Studio Gérôme. Godine 1910. već slijedi slikarske teorije kubizma, podržavajući njegov puristički mehanički pravac. S Metzingerom, Gleizesom i Delaunayem izlaže 1911. u *Salonu des Indépen-*

dents u Parizu. *Mrtve prirode* iz tog razdoblja već se zapažaju zbog nove strukturalne dinamike koju Léger izražava pomoću zaobljenih formi, glatkih sastava, te upotrebom primarne, upečatljive boje. Zatim slijedi naglašen interes umjetnika za simbole industrijskog i mehaničkog društva. Ovim problemom se bavio i u svojim raspravama (*Estetika mašine* 1923, *Novi Realizam se nastavlja*, 1936, *Boja u arhitekturi*, 1946). S Ozenfantom osniva 1924. slobodnu školu koja predstavlja jedan od najnaprednijih primjera ispreplitanja umjetnosti. Razdoblje od 1925. do 1930. definira se kao »arhitektonsko« zbog monumentalnog karaktera u strukturiranju djela; naredno razdoblje definira se kao »dinamičko« zbog novog interesa za aktualiziranje kubističkih tema. Autor zidnih slika, scenografija, tapiserija i mozaika, velikih keramika, animiranih filmova (*Ballet mécanique*); od 1939. do 1945. predaje u Americi na Yale University i na Mills College.

LEWITT, SOL
(Hartford, 1928). Američki umjetnik. Živi u New Yorku. Koristi površine ili treću dimenziju kao područje za »konceptualno« djelovanje. Na površini realizira mrežu koja povezuje neke točke koje se odnose na razne moguće prostorne dimenzije. Kao instrument za skalarno i modularno mjerenje ambijentalnog prostora koristi tradicionalne, geometrijske strukture, *minimal* karaktera.

LICHTENSTEIN, ROY
(New York, 1923). Američki slikar. Živi u New Yorku. Jedan od najinteresantnijih inovatora pop-arta u Americi. Koristi se povećanim dimom i proširenom grafičkom slikom; grafičkim sredstvima izražava banalnost masovnog informiranja bilo koje realne činjenice, čak i umjetničkih dokumenata prošlosti koje često preuzima kao temu za svoje radove šireći ih pomoću projektora i obradujući ih gotovo pointilističkom tehnikom fotografske mrežice.

LICINI, OSVALDO
(Montevidoncorrado, 1894 – 1958). Talijanski

slikar. Studirao u Bologni, gdje upoznaje Morandija. Sudjelovao u prvom svjetskom ratu; od 1920. do 1930. slijedi vlastitu nit u figurativnom istraživanju tonalnog karaktera; dosta je blizak istraživanjima samog Morandija. Godine 1931. okreće se apstrakciji kao član grupe talijanskih apstraktnih umjetnika koja se formirala oko galerije Milione u Milanu (Bogliardi, Ghiringhelli, Magnelli, Reggiani, Soldati, Fontana, kojima su prišli Melotti i grupa iz Coma: Radice, Rho, Badiali).

LINDNER, RICHARD
(Hamburg, 1901). Američki slikar, njemačkog porijekla. Studirao muziku u Bavarskoj i započeo koncertnu karijeru. Od 1922. posvećuje se slikarstvu. Studira slikarstvo na Kunstegewerbeschule u Nürnbergu i na Umjetničkoj akademiji u Münchenu. Za vrijeme nacizma napušta Njemačku i odlazi u Pariz gdje susreće Picassoa i Gertruduu Stein. Za vrijeme rata borio se u francuskoj i engleskoj vojsci. Godine 1941. je u Sjedinjenim Državama gdje se posvećuje karijeri ilustratora časopisa kao što su *Fortune*, *Vogue*, *Harper's Bazaar* i knjiga (*Madame Bovary*, 1944, *Hoffmanove priče*, 1946). Od 1951. posvećuje se isključivo slikarstvu i predavanjima na Pratt Institute u New Yorku.

LIPCHITZ, JACQUES
(Druskinikinkai, Litva, 1891 — Pariz, 1954). Francusko-američki skulptor, porijeklom Litvanac. Od 1909. studira u Parizu. Godine 1913. ulazi u kubistički krug razvijajući temu »simultanosti« i temu »prostor-vrijeme«, u trećoj dimenziji. U njegovu plastičnom radu se od 1925. iz odnosa puno-prazno mnogo jasnije ističe odnos volumena; na kraju dolazi do opisa jedne vrste plastične arabeske, koja kulminira u »prozirnim skulpturama« iz 1926—28. Zatim se vraća na oblike povezane sa figurativnošću. U Sjedinjene Države seli 1941.

LOUIS, MORRIS
(Baltimore, 1920 — Washington, 1962). Američki slikar. Studira u Baltimoru, zatim predaje u Washingtonu; 1939. radi u WPA (Federal

Art Project). Živio u Washingtonu. Iz perioda figurativnog iskustva pod utjecajem meksičkih »murala« prelazi na jezik koji gotovo ujedinjuje njujoršku (gestualnu) školu sa Školom sa Pacifika.

LUCEBERT (LUCEBERTUS J. SWAANSWIJK)
(Amsterdam, 1924). Nizozemski slikar, grafičar, pjesnik. Od 1938. studira na Školi za umjetnost i obrt u Amsterdamu; godine 1948. postaje član medunarodne grupe Cobra i predstavlja seriju *Poemes-Peintures* na prvoj izložbi grupe. Na poziv Bertholda Brechta 1952. posjećuje Berlin. Živi u Bergenu, u Nizozemskoj. U okviru ekspresionističkog, gestualnog jezika Cobre izgraduje svoju neformalnu kaligrafiju iz koje izviru nagovještaji fantomskih slika koje izražavaju užas ili prijetnje.

MACK, HEINZ
(Lollar, Rajnska oblast, 1931). Njemački skulptor. Studirao na Umjetničkoj akademiji u Düsseldorfu od 1950. do 1953. i diplomirao filozofiju u Kölnu 1956. Ostvaruje bliještave reljefe od svjetlucavih metala. S ottom Pieneom 1958. osniva grupu »Nula« i s ostalim članovima ureduje tri publikacije grupe. Zatim izraduje bliještave, vibrirajuće stupove, a 1961—62. prikazuje svoje »dinamičko-svjetlosne« predmete; oni su sastavljeni od metalnih površina koje se kreću u nepravilnim pokretima pomoću savijenih staklenih pločica i elektromotora.

MAGRITTE, RENÉ
(Lessines, 1898 — Bruxelles, 1967). Belgijski slikar. Studira na Akademiji u Bruxellesu. Nakon prvog iskustva kubističkog tipa, oko 1923. upoznaje De Chiricovo slikarstvo te preko direktnog poznanstva s Bretonom (u Parizu je izmedu 1927. i 1930.), pristaje uz nadrealizam u koji direktno ulazi i postaje čak jedan od njegovih najcjenjenijih predstavnika.

MALJEVIČ, KAZIMIR
(Kiev, 1878 — Lenjingrad, 1935). Ruski slikar. Iz jednog postimpresionističkog postupka pre-

lazi na *Rayonnisme* (1908 — 40), a s Larionovom i ruskim avangardnim pjesnicima 1915. uređuje »Manifest suprematizma« i postaje animator ruskog kubo-futurističkog pokreta. Godine 1912. učestvuje na drugoj izložbi *Blaue Reiter* sa čitavom ruskom avangardom. Poznati *Kvadrat crnom olovkom na bijeloj podlozi* iz 1913. prvi je primjer suprematističkog rada. Godine 1912. organizira izložbu »Magarčev rep« i bavi se scenografijom. Poznati *Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi* je iz 1917. Nakon što je aktivno učestvovao u ruskoj revolucionarnoj borbi razvijajući novu kulturnu politiku, 1919. imenovan je za profesora na Narodnoj školi u Moskvi. Zatim pada u nemilost vlade te ga premještaju u Lenjingrad. 1915. objavljuje *Svijet prikaziranja* koji će biti štampan u edicijama Bauhausa 1917. Godine 1926. posjećuje Bauhaus gdje se susreće s Kandinskim.

MANESSIER, ALFRED
(St. Ouen, 1911). Francuski slikar. Studira u Amiensu. Godine 1931, po odlasku u Pariz, pohađa Ecole des Beaux Arts i Académie Ranson, pod vodstvom Bissièrea kojeg upoznaje 1935. Za vrijeme rata, 1941, zajedno s Berthollom, Marchandom, Bazaineom, Esteveom, Lapicqueom, Singierom, Le Moalom, organizira u Parizu izložbu grupe *Peintres de tradition française* u namjeri da kubističku viziju utemelji na novoj, realnoj viziji stvari. Ne napuštajući snažnu emotivnost, 1944. se njegova slikarska forma nastoji geometrizirati u jednoj vrsti postupka koji želi biti svjedok i iskustvo nadahnuto dubokom religioznom vjerom. Godine 1958. Manessier putuje na jug Francuske, što za njega ima značenje objave. Njegovo slikarsko pismo postaje agilnije, raširenije, a boja postaje treperava. Posvećuje se i oslikavanju vitraža.

MANZU, GIACOMO
(Bergamo, 1908). Talijanski skulptor. Studira u Veroni na Akademiji Cicognini. 1930. seli u Milano. 1933. i 1936. posjećuje Pariz. U Torinu pristupa grupi sa Akademije Albertina (1941); od 1943. do 1954. predaje na Breri u Milanu. Nakon ponovnog proučavanja karakteristika renesansne skulpture (naročito Donatella), do-

lazi pod utjecaj post-impresionista, a posebno Rodina i Medarda Rossa. Oko 1940. vraća se klasičnom obliku; izrađuje jednu vrstu figurativnih skulptura koje su povezane s kanonima klasične ljepote.

MARINI, MARINO

(Pistoia, 1901). Talijanski skulptor, grafičar i slikar. Studira u Firenci, kao učenik Trentacoste. Od 1929. do 1940. predaje na Scuola d'Arte di Villa Reale u Monzi, naslijedivši Artura Martinija. Godine 1940. dobiva katedru na Akademiji Brera. Duga razdoblja proveo je u inozemstvu. Živi u Milanu. Ima uske veze s najvećim evropskim umjetnicima i ubrzo postaje poznat u cijelom svijetu. Započinje sa slikarstvom i crtanjem, senzibilnog naturalizma, nadahnut Medardom Rossom, a zatim u plastičnim radovima dolazi do simboličkog izražaja u rafiniranoj, povijesno-kulturnoj sintezi (ovdje se sjećanja na Etruščane i Egipćane spajaju s kulturom 20. stoljeća) koja kulminira u stalnim temama njegovog traženja *(Pomone, Cavallir, Cavalieri)*. Velikog su značenja *Portreti* u kojima uz pažljivu psihološku analizu utiskuje povijesni filter; motiviran je dubokom potrebom osobnih iskustava i poetskih oživljavanja koji idu od precioznog arhaizma do realizma 19. stoljeća, do Rodina; povijesne avangarde. Njegova plastična slika prelazi (1943) od izrade potpuno okruglog kamena, svečano arhitektonski utemeljenog, do rješenja kojim se forma ogoljuje, šireći se u egzistencijalne okvire. S plastičnim djelovanjem povezana je duga grafička aktivnost i živo slikarsko iskustvo pothranjeno precioznom arhaičnošću koja je obogaćena jasnom kromatskom gustoćom.

MARISOL (MARISOL ESCOBAR)

(Pariz, 1930). Francuski skulptor. Od 1950. živi u New Yorku. Tehnikom *assemblage* izrađuje niz slika-modela koje boji slijedeći viziju povezanu sa izvjesnim folklorom; to obogaćuje realnim predmetima, u dvosmislenoj, ukusnoj i ironičkoj, često halucinantnoj operaciji pamćenja. Ujedinjuje tok povijesti sa posebnom interpretacijom popa.

MASSON, ANDRÉ

(Balagny, 1896). Francuski slikar i rezbar. Studirao u Bruxellesu i u Parizu. Najprije djeluje na području kubizma à la Juan Gris (1922—24), a zatim se okreće vizionarskim i iracionalnim pokušajima. Zapaža ga Breton pa sudjeluje na izložbama nadrealizma; razvija proces automatskog pisanja, gotovo gestualnog, premda zadržava direktne oslonce u prirodnom svijetu. Od 1934. do 1936. živi u Kataloniji. Ponovu u Parizu 1937; na Međunarodnoj nadrealističkoj izložbi učestvuje 1938. Po izbijanju rata odlazi u Sjedinjene Države (1941—45) gdje ima značajnog utjecaja na američke slikare koji su kasnije bili predstavnici *Action Painting;* ovdje zapaža karakteristike indijanske umjetnosti i primitivnog svijeta. Vraća se u Pariz 1946, da bi se zatim povukao u Aix-en-Provence.

MATHIEU, GEORGES

(Boulogne-sur-Mer, 1921). Francuski slikar. Nakon studija prava i filozofije posvećuje se slikarstvu od 1942. U Parizu od 1947. izlaže u *Salon des Réalités Nouvelles;* zajedno sa pjesnikom i slikarom Camilleom Bryenom osniva »Psihičku nefigurativnost« okrenutu jednoj vrsti automatskog *tachisme.* U međuvremenu s Bryenom organizira izložbu *L'Imaginaire.* 1948. organizira jednu drugu izložbu slikara koji su bili majstori neformalne umjetnosti u Evropi i Americi (od de Kooninga, Do Gorkog, Pollocka, Rothkoa, Tobeyja, do Hartunga, Wolsa, itd.) U Parizu, povodom Međunarodnog festivala dramske umjetnosti 1956, izvodi na pozornici kazališta Sarah Bernhardt ulje od 20 × 4 metra. U Tokiju u tri dana izvodi 21 crtež od kojih jedan ima 8 metara, a jedan drugi 15 metara dužine. U New Yorku je naslikao 15 platna u jedan dan.

MATISSE, HENRI

(Le Cateau, 1869 — Cimiez, Nica, 1954). Francuski slikar. Studirao pravo u Parizu; na slikarstvo prelazi (1890) nakon što je pročitao jednu raspravu o umjetnosti; upisuje se u atelijer Moreau gdje susreće Marqueta, Manguina, Camoina... Pohađao je i Académie

Julian, École des Beaux Arts i konačno Académie Carrière i École de la Rue Etienne Marcel. S naturalističke tehnike koju razvija pomoću chiaroscura i odnosa svjetlosti i boje prelazi na gotovo zvučnu upotrebu čiste boje. U studiju Carrière susreće 1898. Deraina i postaje uskoro jedan od stvaraoca fovizma. Nakon jednog putovanja u Bretanju (1895—97) njegova boja postaje jasnija i individualizira se sve više sa slikom; postaje direktno sredstvo kreacije. Iz 1905. su *Luxe, Calme et Volupté* i *Joie de vivre* gdje svoju ideju o umjetnosti definira na potpuno samostalan način kao interiorizaciju vokacija, »spiritualiziranu« kontemplaciju, u suočenju sa izraženim racionalizmom, npr. kubizma. Orijentalna umjetnost, crnačka skulptura, perzijska keramika pomalo su izvor Matisseove poetike. Nakon jednog putovanja u Afriku, iz koje se vratio s nekoliko crnačkih statueta koje je pokazao Picassou, posjetio je Rusiju, Španjolsku, Maroko. Učestvovao je na izložbi secesije u Berlinu i na *Armory Show* u New Yorku (1913). Bavi se scenografijom i grafikom. Posljednjih godina, živeći između Cimieza i Vencea, izgradio je i oslikao freskama kapelu u Venceu. Pedesetih godina pomoću grafike otkriva upotrebu *decoupage* kojim iz akvarelnog papira reže slike veoma čiste boje.

MATTA, ECHAURREN SEBASTIAN
(Santiago de Chile, 1912). Čileanski slikar. Studirao na Collegio del Sacro Cuore u Santiagu i na Katoličkom univerzitetu gdje 1931. diplomira arhitekturu. Od 1936. je u Evropi; radi u Parizu kao dizajner kod Le Corbusiera (1936—37). U Španjolskoj 1936. upoznaje Garcia Lorcu, Nerudu, Raphaela Albertija. Godine 1938. pristupa grupi nadrealista. Po izbijanju rata seli u New York; 1948. je u Evropi, od 1950. do 1954. u Rimu, a zatim ponovo u Parizu. Nastoji proširiti nadrealističku tematiku s individualnog na kolektivno; koristi mehanicizam, simbolizam, da bi stvorio niz alegoričkih predstava otuđenih čudovišta našeg vremena.

McCRACKEN, JOHN
(Berkeley, Kalifornija, 1934). Američki slikar.

Živi u Kaliforniji u Costa Mesa. Jedan od predstavnika pop-arta; zatim izgrađuje slikarski jezik vezan uz hiperrealizam.

McLEAN, RICHARD
(Hoquiam, Washington, 1934). Američki slikar. Njegov studij se odvija na mnogim institutima i univerzitetima, od New Meadows High School, Idaho, 1953, do Boise Junior College, Idaho, 1953—55, do California College of Arts and Crafts, 1955—58, do Mills College, Oakland, 1960—62. Živi u Oaklandu, u Kaliforniji; član je San Francisco State College od 1963. Pripada hiperrealističkoj struji poznatoj i kao *New Realism, Cool Realism, Radical Realism, Sharp-Focus Realism.*

MERZ, MARIO
(Milano, 1925). Talijanski umjetnik. Živi u Torinu. Radi na »konceptualnom« polju; na umjetničku aktivnost primjenjuje Fibonaccijevu teoriju progresivnog brojčanog niza; pokazuje kako se progresivan rast stvari koje su najbliže prirodi (kao iglo) zbiva više po prirodnim zakonima nego po strogo matematičkim.

MESSAGIER, JEAN
(Pariz, 1920). Francuski slikar. Studira u Parizu. Od 1946. vrši niz studijskih putovanja u Alžir i Italiju gdje proučava i preslikava Piera della Francesca i Angelica. Godine 1961. izrađuje s arhitektom Jean Louisom Veretom konstrukciju novog Mlina u Colombier Fontaini gdje se naseljava. Izgrađuje svoj gestualni jezik, sadržan između ostalog u gotovo simetričkoj organizaciji. Povremeno koristi *assemblage* i *collage* različitih predmeta. Izrađuje i skice za tapiserije.

MICHAUX, HENRI
(Namur, 1899). Belgijsko-francuski slikar i pjesnik. Godine 1923. nalazi se u Parizu, a odmah zatim ide na velika putovanja u Indiju, Kinu, Japan, Egipat, Urugvaj, Argentinu. Oko 1925. počinje slikati prevodeći u sliku svoj poetski jezik nadrealističkog karaktera. Od 1948. njegova slikarska i grafička proizvodnja čine samostalnu aktivnost paralelno s književ-

nom. U neformalnom smislu razvija poetiku automatskog nadrealističkog pisanja, povezujući ga s mistično-simboličkim značenjem istočne kaligrafije; na taj način, a često pod utjecajem opojnih sredstava, dolazi do analize podsvjesnog i iracionalnog.

MIKI, TOMIO
Japanski slikar. Pripada internacionalnom pravcu koji proširuje jezik američkog pop-arta interpretirajući ga s otvorenom, lucidnom ironijom.

MIRÓ, JOAN
(Montroig, 1893). Španjolski slikar. Studirao u Barceloni. U Parizu 1919. dolazi pod utjecaj kubizma; od 1923. okreće se direktno dadaizmu i nadrealizmu (1924) te potpisuje njegov manifest; nadrealizam interpretira u simboličko-fantastičnim okvirima, koncentrirajući kulturna iskustva filtrirana kroz aluzije na jednu vrst »pronađenog djetinjstva«. Godine 1928. Miró boravi u Nizozemskoj; 1940. vraća se u Španjolsku, u Palma de Mallorcu. Posvećuje se i grafici, keramici i skulpturi, zadržavajući svugdje svoj fantastični jezik, svoju veselu maštovitost.

MODIGLIANI, AMEDEO
(Livorno, 1884 — Pariz, 1920). Talijanski slikar i skulptor. Studira kod Michelija, učenik je Fattorija, u Livornu. Zbog liječenja putuje na Capri, zatim u Firencu, Rim, Napulj. Po povratku (1902), upisuje se na Akademiju u Firenci; zatim prelazi u Veneciju gdje ima prilike da upozna Klimtov rad i bečku secesiju. Od 1906. boravi u Parizu, u Bateau Lavoir. Otkriće crnačke skulpture te srdačno prijateljstvo s Brancusijem i Picassoom dovode ga do sinteze volumena i linije; to karakterizira njegovu skulpturu i slikarstvo, proizašlo iz posebno duboke kromatske gustoće. Godine 1914. susreće englesku pjesnikinju Beatrice Hastings, Paula Guillaumea, Leopolda Zborowskog, svoje velike prijatelje i kolekcionare. Pokošen tuberkulozom umire u bolnici za siromašne.

MOHOLY-NAGY, LASZLO
(Bács-Borsod, 1895 — Chicago, 1946). Ma-

darski slikar, skulptor, *designer.* Između 1919. i 1921. nadahnjuje se teorijama ruskog suprematizma i konstruktivizma usvajajući shvaćanje o socijalnoj funkciji umjetnosti. Od 1923. do 1928. predaje u Bauhausu razvijajući jedno učenje koje se prije svega zasniva na eksperimentiranju. Pored kinetičkih i blještavih skulptura, njegovo eksperimentiranje ga dovodi do upotrebe apstraktnog filma i fotografije (istovremeno s Man Rayom eksperimentira na novoj tehnici i metodologiji, kao što je ravogram). U međuvremenu se brine oko objavljivanja četrnaest *Bauhausbücher.* Ostavlja Bauhaus i odlazi u Pariz gdje učestvuje na izložbama *Abstraction-Création* (1932—36) i u Chicago gdje se nalazi među osnivačima *New Bauhaus.* Iz ovog perioda potječu prozirne skulpture od perspexa i *Space Modulators.* Njegovo djelo posthumno izlazi 1847. u kojem objašnjava teorije i učenja *Vision in Motion.*

MONDRIAN, PIET

(Amersfoort, 1872 — New York, 1944). Nizozemski slikar. Studirao na Akademiji u Amsterdamu od 1892. do 1897. Odiše kalvinističkim obrazovanjem i teozofskom inicijacijom. Do 1907. drži se kanona post-impresionističke figurativnosti; od 1907. do 1910. proživljava fovističko iskustvo s ekspresionističkim naglaskom. U Pariz seli 1911. gdje ostaje do 1914. Iz ovog perioda je, pod utjecajem kubizma, njegovo traženje apstraktne sinteze forme (na temu *Stablo).* Ponovo je u Nizozemskoj zbog očeve bolesti gdje ga zatiče rat; vraća se u Pariz tek 1919. U Nizozemskoj je 1917. osnovao zajedno s Theom van Doesburgom neoplastični pokret *De Stijl* i istoimeni časopis, organ pokreta koji je propovijedao »zajedničku potrebu za jasnoćom i redom« protiv subjektivnog individualizma, slijedeći strukturalni jezik organičke prostornosti. U Parizu 1920. Modrian na francuskom objavljuje studiju o *De Stijlu* koja je kasnije, 1925, objavljena u *Bauhausbucher,* zajedno sa *Neue Gestaltung.* U Londonu je 1938, a nakon izbijanja drugog svjetskog rata odlazi u New York gdje u ritmičko-dinamičkom smislu produbljuje svoje teme rastavljanja površine platna *(New York City,* 1942, *Brodway boogie-woogie,* 1943).

MONORY, JACQUES
(Pariz, 1934). Francuski slikar. Njegovo se slikarstvo može svesti pod narativni realizam; sučava se s temama jasne ideološke intencionalnosti. Mogućnosti fotografije povezuje sa slikom.

MOORE, HENRY
(Castleford, 1898). Engleski skulptor. Studirao u Leedsu i Londonu do 1925. Zatim je bio u Francuskoj i Italiji kao stipendista. Sudjelovao na Međunarodnoj nadrealističkoj izložbi 1936. u Londonu. Preuzima motive plastičnih inovacija koje je uvela avangarda; naglašava proces formalne apstrakcije i produbljuje odnos djela sa prostorom u okviru strukturiranja i arhitektonskog integriranja. Iz prvog post-pikasovskog, nadrealistički obojenog momenta, oko 1938. prelazi na period maksimalne apstrakcije (*String figures*). Poslije 1940. vraća se figuraciji u osnovnim plastičnim okvirima. Za vrijeme drugog svjetskog rata izrađuje slavne crteže o životu u protuzračnim skloništima (*Shelter book*). U poslijeratnom razdoblju definira svoja plastična djela u mitske slike, smještene u pejzaž, ili uokvirene arhitekturom, u monumentalnoj, izdubljenoj formi koja nas podsjeća i na neorganske oblike.

MORANDI, GIORGIO
(Bologna, 1890—1964). Talijanski slikar i rezbar. Studirao u Bologni odakle se čitavog života nije maknuo izuzev kratkih putovanja. Shvatio je međutim značaj modernih kretanja, pa iako izoliran i veoma rezerviran, uspio je iz njih učiniti kritički izbor. Proučava najprije Cézannea, svog idejnog učitelja, pregledava zatim kubizam da bi se nakon toga vratio filološkom proučavanju renesansne strukture od Giotta do Piera della Francesca i Paola Uccellija. Između 1918. i 1920. pristaje uz metafizički pokret kao i Carrà i De Chirico. Nakon 1920, u potpunom pregledu formalnog purizma i tonalnih vrijednosti slikarstva, od Corota do Chardina, okreće se jednoj vrsti slikarstva gdje predmeti (mrtve prirode, boce) izviru iz boje-svjetla; dolazi do apsoluta i bitnosti koji ga po strogosti metoda i asketskih

težnji, a ne formalno, približavaju Mondrianu.

MORLEY, MALCOLM
(London, 1931). Engleski slikar. Živi u New Yorku. Koristi fotografsku sliku kao poticaj za slikarsko djelovanje; teme se odnose na masovni turizam, na preokooceanska putovanja (često prikazuje život na brodu), na priče iz američke tradicije, kao što su koride *cow-boysa* koje su danas postale izvještačen turistički spektakl.

MORRIS, ROBERT
(Kansas City, 1931). Američki umjetnik. Autor tekstova o umjetnosti; objavljivao u *Art News*, *Art in America*, *Aujourd'hui*; od minimalističkog iskustva (realizirao je velike »primarne strukture« u osnovnoj geometrijskoj formi i djela s pustenim izrescima obješena na zidu ili raširena po podu) prelazi na umjetnost *comportmenta* s *happeningsima* različitog tipa; zatim prelazi na *land-art* postupke (1970—71).

MOTHERWELL, ROBERT
(Aberdeen, Washington, 1915). Američki slikar. Diplomirao u Stanfordu; proučava rezbarstvo sa Seligmanom i Hayterom. Zatim se posvećuje slikarstvu. Učestvuje u pokušajima škole iz New Yorka. Strogo racionalnom organizacijom slikarskog djela ublažuje znakovno-gestualnu žestinu *Action Painting*. Sa Baziotesom, Newmannom i Rothkom osniva 1948. školu *Subject of the Artist*; ona kasnije postaje *The Club* — preteča škola sa Pacifika.

NAUMAN, BRUCE
(Fort Wayne, Indiana, 1941). Američki umjetnik. Radi na području istraživanja *comportementa*, zamjenjujući umjetnički predmet s djelima »konceptualnog« tipa; kao jednu vrstu gestualnog pisma ambijentalnog značenja koristi neonsku cijev.

NAY, ERNST WILHELM
(Berlin, 1902). Njemački slikar. Studira u Berlinu s Karlom Hoferom koji ga upućuje na razumijevanje ekspresionizma. Od 1936. do

1937. nalazi se u Norveškoj. Posjećuje i Italiju. Godine 1944. u Francuskoj stupa u vojsku ali uspijeva raditi u *atelieru* jednog francuskog prijatelja u Le Mansu. Od jednog post-kubističkog momenta, »orfički« usmjerenog, prelazi na formalni sintetizam.

NEVELSON, LOUISE
(Kiev, 1900). Američka skulptorica, ruskog porijekla. U Americi je od ranog djetinjstva; studira u New Yorku. Od 1931. je u Evropi i slika pod vodstvom Hansa Hofmanna; Godine 1932. surađuje s Diegom Riverom na zidnom slikarstvu u New Yorku. Putovanje u Mexico budi njen interes za arheologiju. Njeni *assemblages* nađenih predmeta (troske, razbijena drva, zatim serijski elementi) nameću se kao totemski simboli, kao arheološki nalazi iz suvremenog svijeta.

NEWMAN, BARNETT
(New York, 1905). Američki slikar. Od 1922. do 1926. studira u New Yorku s Baziotesom, Motherwelom, Rothkom; godine 1948. organizira školu koja će se kasnije nazvati »Škola sa Pacifika«; razlikuje se od *Action Painting* po istočnjačkoj kontemplativnoj implikaciji izraženoj u velikim sastavcima čiste boje. U New Yorku učestvuje na izložbi *The New American Painting* (1958—59), a 1960. organizira izložbu u Leerkusenu *Monochrome Malerei* zajedno s talijanskim umjetnicima Manzonijem, Fontanom, Castellanijem.

NOLAND, KENNETH
(Asheville, North Carolina, 1924). Američki slikar. Studirao na Black Mountain College s Albersom i u Parizu s Zadkineom. Do 1963. živi u Washingtonu. Zatim seli u South Shaftesburg, u Vermontu. Pripada struji tzv. »Nove apstrakcije«. Radi na velikim površinama uniformnog sklopa, sa čistim, upečatljivim bojama; izrađuje osnovne geometrijske strukture ili strukture sa velikim koncentričnim krugovima *(Mete)*, velike emotivne snage, u namjeri da gotovo magično privuče pažnju gledaoca putem vizualne percepcije.

OLDENBURG, CLAES
(Stockholm, 1929). Američki skulptor, švedskog porijekla. Studirao u Chicagu, na Yale University, u New Havenu. Godine 1953–54. posjećuje Art Institute u Chicagu, a 1956. nalazi se u New Yorku. Prve *happenings* organizira 1960. Predstavnik je američkog pop-arta. Izlaže predmete iz svakodnevnog života u grotesknoj formi, mekane i odvojene od svoje prirode; to su nova čudovišta suvremenog života (mekana pisaća mašina ili lavabo); koristi zatim čitavu seriju hrane i predmete potrošačkog društva povećane na agresivno monstruozan način.

OLITSKI, JULES
(Gomel, Rusija, 1922). Američki slikar ruskog porijekla. Studirao u New Yorku na Academy of Design, zatim u Parizu na Académie de la Grande Chaumière, do 1950, zatim na školi Ossipa Zadkina. Predaje zatim na C. W. Post College i na Univerzitetu u New Yorku, kao i na Bennington College, Vermont. Od 1952. do 1959. obrađuje neformalnu materijsku tematiku; napušta je da bi usvojio širu viziju slikarskih površina. Od 1963. radi na platnu kao na mentalnom, lirskom prostoru, slijedeći frontalan pogled u kojem se prividno razlučuje kontrastna područja oslikana na različite načine, dok se većom gustoćom boje ističu rubovi platna.

OPPENHEIM, DENNIS
(Mason City, 1938). Američki umjetnik, živi u New Yorku. Djeluje u okviru *land-art* intervenirajući s makroskopskim znakovima (tragovi, brazde, divovske crte na snježnim poljima); oni su vidljivi i sa visine, a predstavljaju simbol čovjekovog prisvajanja prirode i odredivanja ambijenta. Djeluje i na području »comportementa«.

OSSORIO, ALFONSO
(Manila, Fillipini, 1916). Američki slikar. Od 1929. boravi u Sjedinjenim Državama; studira na Harvard University, a nakon toga godinu dana na Rhode Island School of Design. Od 1943. do 1946. odslužuje vojni rok. Pripada

grupi apstraktnih ekspresionista; do 1955. koristi *dripping*, a nakon toga, posredstvom neformalne mase njegovih platna, ocrtavaju se fantastične slike. Poslije 1960. sastavu boja dodaje *collage* različitih predmeta, školjki, perlica, vrpca, koji obogaćuju površinu.

PAIK, NAM JUNE
(Seul, 1932). Američki umjetnik. Koristi razna sredstva na polju *body arta;* upotrebljava tijelo (često nage žene s violončelom) koje registrira na videotapeu, manipulirajući sliku, na razdaljini, s monitorom; to je prijedlog čovjeku da usvoji tehnološka sredstva i iskoristi ih u kreativne svrhe.

PAOLOZZI, EDUARDO
(Edinburgh, 1924). Engleski skulptor, talijanskog porijekla. Studirao u Edinburghu i Londonu. Od 1947. do 1950. radi u Parizu gdje izlaže s grupom *Les mains éblouies*, u galeriji Maeght. Predaje slikanje na platnu od 1949. do 1955. u Parizu i skulpturu od 1955. do 1958. Radi i na projektima o primjeni arhitekture. Nakon perioda koji odiše dadaizmom i Dubuffetovim primitivizmom prelazi na izradu *assemblages* (koje koristi već od 1947) razvijajući ih u okviru »brutalizma«; kreira totemske slike mehaniziranog društva pozivajući se na obrasce *Nouveau Réalisme* i prethodeći nekim rješenjima koja će biti karakteristična za pop-art.

PAXTON, STEVE
U okviru »konceptualnog« istraživanja izrađuje filmove u kojima nastoji personalnost i poseban stav, izvan urbanog ambijenta, suprotstaviti anonimnosti kojoj svakodnevni urbanizirani život potčinjava pojedinca.

PEARLSTEIN, PHILIP
(SAD, 1924). Američki slikar. Pripada hiperrealističkoj struji. Često koristi doprinos fotografije kako bi postao očit odnos s realnošću koju kristalizira mehaničko sredstvo.

PEVSNER, ANTOINE
(Orel, 1886 — Pariz, 1962). Francuski slikar i skulptor, ruskog porijekla. Brat Nauma Gaboa. Od 1902. do 1909. studira na Umjetničkoj

školi u Kievu; zatim ulazi na Umjetničku akademiju u Petrogradu koju je nakon nekoliko mjeseci morao napustiti. U to vrijeme zanima se za srednjovjekovne ruske ikone i za moderno francusko slikarstvo koje je vidio u moskovskim kolekcijama. U Parizu boravi 1911. i susreće kubiste. Ponovo u Parizu 1913, ulazi u kubistički krug. Predstavili su ga Archipenko i Modigliani. Slijedi upoznavanje sa talijanskim futuristima te prelazi na apstrakciju. S bratom Naumom Gaboom odlazi 1914. u Oslo te se zajedno s njim bavi konstruktivizmom slikarskog tipa. Po povratku u Rusiju dva brata 1917. objavljuju »Realistički manifest«, koji je bio temelj za teoriju konstruktivizma. Pevsner 1923. napušta slikarstvo te se posvećuje skulpturi. Napušta Rusiju, kratko vrijeme boravi u Berlinu, zatim seli u Pariz (1924) gdje susreće Marcela Duchampa i Katherine Dreier. Godine 1930. postaje francuski građanin. Kao i Gabo, Herbin, Kupka i Mondrian, postaje član grupe *Abstraction-Création* (1931). Za njegovo plastičko traženje karakteristično je određenje dinamične površine dobivene od linearnih elemenata.

PHILLIPS, TOM

(London, 1937). Engleski slikar i muzičar. Živi u Londonu. Od 1956. do 1959. studira na Oxfordu, od 1961. na Camberwell School of Art; kasnije predaje na Wolverhampton College of Art i na Bath Academy u Corhamu (1962—70). Svoje muzičke izvedbe prezentira 1968, a njegova opera *Irma* prvi put je izvedena 1973. Radi na fotografiji; prenosi fotografsku sliku izmišljene boje, deformiranu preko mrežice, kako bi na taj način u mašti ponovo stvorio realnu sliku.

PICASSO, PABLO

(Malaga, 1881 — Mougins, 1973). Španjolski slikar, skulptor, rezbar, keramičar. Formira se u Barceloni gdje 1901. osniva časopis *Arte Joven*. Prvi put je u Parizu 1900, a 1904. se tamo naseljava, u poznatom Bateau Lavoir, četvrti u kojoj stanuju umjetnici; ubrzo postaje njihov animator. Sa naturalističke figuracije kojoj se posvećuje u najranijoj mladosti prelazi na

vatrenu i intenzivnu interpretaciju izvjesnog francuskog *fauvismea*, s reminiscencijama na srednjovjekovnu katalonsku skulpturu; poziva se na post-impresionizam, na simbolistički grafizam; koristi čak i izvjesnu tematiku socijalnog realizma iz tog vremena (plavi period, 1901—1904); to ga u izvjesnim vidovima povremeno približava ekspresionističkoj poetici; prelazi zatim na direktnije formalno strukturiranje (crveni period, 1905—1906); nakon toga slijedeći Cézanneov trag te otkrićem crnačke skulpture i primitivnih umjetnosti, prilazi novoj slikarskoj formi — kubizmu (1907); razradit će ga zajedno s Braqueom i Juanom Grisom, a preteča mu je platno *Les Demoiselles d'Avignon* koje će Braques vidjeti u njegovom studiju. Temelji kubizma nalaze se u rastavljanju slike prema njenim različitim licima i u njenom volumenu koji je sveden na površinu; to se odvija u dinamici koja u sliku vodi vremensku dimenziju i dovodi do simultanosti vizije. Od analitičkog kubizma (riješenog u rastavljanju plastične forme na površinu, 1907—1911), Picasso prelazi na sitetički kubizam (1912—14) gdje će se forma ponovo sastaviti u sintezu volumena. U općoj klimi »povratka redu« slijedi »neoklasicitičko« razdoblje (1917—24) i momenat neokubističke revizije (1924—26). Picasso 1925. pristaje uz poetiku nadrealizma (neoromantički period, 1925—32) i s velikom ekspresivnom snagom na kraju preuzima u izvjesnom smislu socijalne obaveze; kulminacija toga je u slavnoj slici *Guernica* (1937) koja je posvećena španjolskom oslobodilačkom ratu. Utjecaj ovog momenta na Picassoov rad bit će izvanredno velik, odnosit će se na čitavu nadrealističku mrežu počevši od meksičkih murala pa sve do čitave struje postkubističkog karaktera s jakim ekspresionističkim naglaskom u poslijeratnom razdoblju. Picassoovo djelo se zatim razvija u okviru kritičke klasičko-ekspresionističke revizije. Izumitelj tehnika i tendencija, koristio je *assemblage* i *collage*, kreirao skulpture iz heterogenih materijala, započeo pokret za reviziju tradicije 19. stoljeća; izvanrednom snagom svog temperamenta uspio se nametnuti kao model i vođa čitavim generacijama umjetnika.

PISTOLETTO, MICHELANGELO
(Biella, 1933). Talijanski umjetnik. Polazi od figurativnog slikarstva, a 1962. prelazi na upotrebu zrcalne ploče kao »drugačije« shvaćanje realnosti i kao ironiziranje uvriježene slike života i njegove društvene organizacije. Slika u zrcalu, koja se dobiva uz pomoć fotografije i dekalkiranjem, miješa se s ambijentom u koji je uvedena; ploča »ogledalo« miješa gledaoca i ambijent u dvosmislenoj igri fikcije i realnosti. S ovakvog postupka, Pistoletto prelazi na kolektivne, spektakularne »akcije« i na ambijentalne intervencije »konceptualnog« karaktera, igrajući na dvosmislenost interpretacije.

POLIAKOFF, SERGE
(Moskva, 1906). Francuski slikar ruskog porijekla. Nakon bezbrižne mladosti (otac mu je posvjedovao velika uzgajališta konja), za vrijeme revolucije bježi iz Rusije i odlazi u Carigrad jednoj tetki, poznatoj varijetetskoj pjevačici; jedno vrijeme je na njenim predstavama prati na gitari. Svirajući na gitari luta zatim Evropom; godine 1923. odlazi u Pariz i posvećuje se studiju slikarstva. Od 1935. do 1937. nalazi se u Londonu gdje pohađa Slede School; po povratku u Pariz posjećuje Delaunaya, Kandinskog. Tada prelazi na geometrijsku apstrakciju koju će razviti na vlastiti način; od elementarnih oblika i čisto tonalnih sklopova stvara sugestivno polje kromatskih i svjetlosnih odnosa koji imaju odjeka u meditativnoj kontemplaciji, u evokaciji prostora, a to podsjeća na tradiciju ikona iz njegove rodne zemlje. Član je grupe *Réalités Nouvelles.*

POLLOCK, JACKSON
(Cody, Wyoming, 1912 — Springs, Long Island, 1956). Američki slikar. Studirao u Los Angelesu, a 1929—31. u New Yorku, s Thomasom Bentonom, jednim od predstavnika *American Scene*. U početku je pod utjecajem Alberta Pinckham Rydera, meksičkih »muralista« i indijanskog folklora. Slijedi post-kubističko učenje od Picassoa, od nadrealističkog automatizma Massona, Mattae, Miróa. Kasnije rješava ekspresionističke i nadrealističke premise u obliku identifikacije

vlastitog ja sa slikarstvom; to izražava s *Action Painting*, s tehnikom *dripping* (direktno cijeđenje boje iz tube) na platnu koje je Pollock rasprostro po zemlji i snažno nasrtao na njega u jednoj vrsti uzbudenog baleta; to čini tako da gotovo on sam postaje neposredni, direktni pokret slikarstva. Oko 1951. slika u crno-bijelom; od 1953. do 1956. na njegovim platnima pojavljuju se slike pritajene u spletu znakova, proširujući na taj način njene dimenzije; slika više nije »predmet« već izraz ponašanja. U ovom smislu je Pollock prvi suvremeni slikar koji radi u velikim dimenzijama napuštajući tradiciju slike na staklu.

POMODORO, ARNALDO
(Marciano di Romagna, 1926). Talijanski skulptor. Nakon profinjenog djelovanja kao zlatar i kreator modernog nakita dolazi do skulpture; razvija je u Firenci s bratom Gioom i s Giorgiom Perfettijem, u grupi „3P", s kojima radi i na scenografiji i ambijentalnoj dekoraciji. Zajedno s Perillijem, Novellijem, Doraziom, Bemporadom, Fontanom, organizira 1961—62. izložbe grupe »Continuità«. U Parizu je prvi put 1956, a u Bruxellesu 1957. U Sjedinjenim Državama je 1959. te organizira izložbu *New York from Italy*. Ponovo je u Sjedinjenim Državama 1961, a zatim u Mexicu; 1963. posjećuje Brazil. Poetiku »znaka« i neformalnog primjenjuje na skulpturu koju lijeva iz metala; s druge strane ovu poetiku dovodi u stalnu dijalektiku s blistavom zrcalnom površinom metala (često mesing ili pozlaćena bronca), stvarajući kontrast s gestualnim rascjepima; time se ističe organski, mikrostrukturalni splet koji ponekad podsjeća na arhaičnu grafiju, za prvobitne zakonske ploče.

POONS, LARRY
(Tokio, 1937). Američki slikar. Najprije studira na muzičkom konzervatoriju u New England, a zatim na Boston Museum School of Fine Arts (1955—57). Odnos sa avangardnim muzičarom Johnom Cageom imao je velikog utjecaja na njegov rad; on ga uvodi u metode slučajne kompozicije koje Poons primjenjuje na slikarstvo. U prvim radovima bavi se ritmičkim progresijama muzičkog porijekla i

skalarnim odnosom slomljenih geometrijskih oblika, kao Mondrianova posljednja američka djela. Nakon Pollockovog rada upoznaje područje boje Barnetta Newmana što ga potiče da u svoje slike uvede kombinaciju boja u dinamičkom odnosu s optičkim traženjima.

POSEN, STEPHEN
(St. Louis, Missouri, 1969). Studirao na Washington University, St. Louis (1958—62), na Yale University School of Music and Art, u Connecticutu, 1961. Prelazi zatim na Yale University u New Havenu (1962—64). Živi u New Yorku. Bio je u Italiji i tamo izlagao (1965 i 1966). Pripada grupi hiperrealista; realističku sliku interpretira na provokativan i rušilački način.

RAINER, YVONNE
Radi na polju *environmenta* post-pop karaktera; zatim se izražava posredstvom *performance* i *comportment* akcija.

RAMOS, MEL
(Sacramento, California, 1935). Američki slikar. Živi u Sacramentu. Jedan od predstavnika američkog popa; njegove se teme odnose na sredstva masovnog komuniciranja erotičko-seksualnog karaktera.

RAY, MAN
(Philadelphia, 1890). Američki slikar, fotograf i sineast. U New Yorku od 1897. studira arhitekturu, inženjerstvo i slikarstvo do 1908. Zatim crta reklame. Susret s Josephom Stellom 1914, te prijateljstvo s Duchampom i Picabiom od 1915. u New Yorku, bili su od odlučujućeg značenja za formiranje američkog dadaizma. Pri slikanju od 1918. koristi aerografiju; ovo sredstvo se do tog trenutka koristilo samo u reklamnim slikama. Od 1920. počinju se upotrebljavati *ready-made*, a to znači da su umjetničkim djelima dodati predmeti iz svakodnevnog života na kojima je umjetnikova intervencija minimalna ili uopće ne postoji; što se oni definiraju kao »umjetnička djela« isključivo se zahvaljuje činjenici što ih je umjetnik preuzeo i što im je promijenio kontekst. Cilj ovog proce-

sa je ironično rušenje svetog shvaćanja umjetnosti te, kao kod Duchampa, dolazi do pomicanja pojma umjetničkog od djela na umjetnika. Iz ovog su razdoblja i *rayographs* (fotografske slike dobivene bez upotrebe aparata, s otiscima predmeta na osjetljivom papiru) i solarizacije (dobivene eksponiranjem na svjetlu ploča koje se razvijaju). »Pisma sa svjetlom« su iz 1922. Nakon što je s Duchampom objavio *New York Dada*, 1921. seli u Pariz gdje se posvećuje filmu; ovdje primjenjuje demistificirajuće tehnike iz dadaizma. U Sjedinjenim Državama je od 1940. do 1951. kada se vraća u Pariz gdje nastavlja svoje djelovanje kojim produžuje dadaističko iskustvo.

RAYSSE, MARTIAL

(Nica, 1936). Francuski slikar. Svoju aktivnost započinje u Nici 1957. Radi na polju neodadaističkih iskustava, a zatim na planu *Nouveau Realisme* koristeći sredstva nove tehnološke panorame koja danas zamjenjuje prirodu (fluorescentne boje, neon, fotografija); ovi postupci oslobađaju od mitova koje su stvorila i nametnula sredstva javnog informiranja u mehaniziranom društvu.

RAUSCHENBERG, ROBERT

(Port Arthur, Texas, 1925). Američki slikar. Godine 1950. studira u Parizu, a 1955. radi za Merce Cunnigham Dance Company, realizirajući scenografije i kostime. Predstavnik neodadaističkog pokreta koji je proizašao iz različitih neformalnih struja; realizira slike-predmete-aglomerate i *combine-paintings;* dobiva ih tehnikom *collage* i *assemblage* »nađenih« predmeta. Ličnosti i mitove potrošačkog društva ironično prikazuje u ikoničko-svečanoj formi, a namjera mu je da osudi današnje vrijeme i razotkrije njegovu ispraznost.

REINHARDT, AD

(Buffalo, 1913 — New York, 1967). Američki slikar. Incijator pravca koji proizlazi iz slikarskog pokreta i okreće se analizi samog sebe bez uvođenja drugih sadržaja. U namjeri da »radikalizira« slikarstvo, izrađuje crne uniformne izraze, s geometrijskim intervencijama, isto tako u crnom; na taj način kreira jednu vrstu

»događaja« koji u sebi sakuplja sve na što se odnosi pojam umjetnosti (shvaćanje koje definira: »Umjetnost kao umjetnost«).

RICHIER, GERMAINE

(Grans, Provence, 1904 — Montpellier, 1959). Francuska skulptorica. Studirala u Montpellieru pod vodstvom Guignesa, Rodinova učenika. Od 1925. nalazi se u Parizu, najprije kao učenica Bourdellea, a od 1929. ima samostalan studio. Od djelovanja klasičnog karaktera prelazi na egzistencijalnu interpretaciju ljudske figure koju deformiraju i iscrpljuju sredstva za destrukciju suvremenog društva (atomski ratovi, institucionalizirani genocid). Iz perioda *Žena-u-setu* (1945) prelazi na *Orages* gdje se Rodinov blještavi senzibiliter transformira u snažno vitalističko, gotovo animalno prikazivanje straha (1948). Slijede *La Feuille*, *L'Ouragan*, *La Tauromachia* u kojima Germaine Richier direktnije teži apstrakciji premda u formama zadržava jednu vrst animalnog vitalizma.

RICHTER, GERHARD

(Waltersdorf, 1932). Njemački slikar. Polazi od fotografske slike kao otuđujućeg dokumenta; interpretacijom jednog »drugačijeg« *mediuma*, sve većom »neizoštrenošću«, koja je dobivena potezima učinjenim jedan preko drugog, u ponovnom otkrivanju neformalne gestualnosti dolazi do potpunog poništavanja slike, u gotovo uniformnoj izradi.

RICKEY, GEORGE

(South Bend, Indiana, 1907). Američki slikar i skulptor. Studira u New Yorku, u Parizu, u Oxfordu. Započinje kao slikar radeći na brojnim muralima. Svoj prvi *mobile* izrađuje 1945; plastično-kinetičko istraživanje nastavlja s djelima od čelika koji ne rda i od raznih metala; slijedi apstraktnu viziju jasnoće i formalne ležernosti.

RILEY, BRIDGET

(London, 1931). Engleska slikarica. Studira u Londonu. Jedan je od pokretača optičko-kinetičkih i perceptivnih istraživanja kojima je započela poetika op-arta. Sudjeluje na među-

narodnim izložbama ove struje te na retrospektivi *The Responsive Eye* u Museumu of Modern Art u New Yorku (1965).

RINKE, KLAUS
(Wattenskeid, 1939). Njemački umjetnik. Živi u Düsseldorfu. Jedan od predstavnika *body-arta;* tijelo koristi kao sistem elementarnih znakova, izvan svake subjektivističke i intencionalne implikacije.

RIOPELLE, JEAN-PAUL
(Montréal, 1923). Kanadski slikar. U École du Meuble u Montréalu učenik je Paul Emilea Borduasa (1943—44), kojem se može zahvaliti međunarodno otvaranje kanadske umjetnosti i kulture. Riopelle odmah prelazi na apstrakciju; kao i Borduas, Mousseau, Leduc i Gouvreau, član je grupe *Automatisme* koja želi kreativnu aktivnost obnoviti u spontanom smislu. Godine 1948. jedan je od potpisnika Borduasova manifesta *Refus Global.* Od 1948. živi u Parizu od tada se njegov umjetnički jezik uređuje prema jednoj vrsti apstraktnog ekspresionizma, lirskog i dramatičnog, koji je povjeren blistavom i razlomljenom pismu.

RIVERS, LARRY
(New York, 1923). Američki slikar i skulptor. Najprije studira muziku, a zatim se posvećuje i poeziji. Počinje slikati s Hansom Hofmannom slijedeći jednu dinamičko-apstraktnu viziju. U Evropi je 1950. kada prelazi na figurativnost koju uz ostalo obrađuje metodama kombinacije i montaže, karakterističnim za apstraktni ekspresionizam.

ROSENQUIST, JAMES
(North Dakota, 1933). Američki slikar. U New Yorku od 1958. radi u raznim časopisima. Sa apstraktnog ekspresionizma prelazi na pop-art čiji jezik izvodi iz reklamne grafike od koje preuzima proširene dimenzije slike, slaganje slika, tipografsku tehniku; tu tehniku primjenjuje na velikim platnima koja su izrađena plošnim, komercijalnim, štamparskim bojama, u namjeri da mijenjanjem konteksta razori suvremeni svijet koji je uvjetovan razornom potrošačkom mašinerijom. Najpoznatije djelo

mu je *F 111* platno dugo 26 metara.

ROTELLA, MIMMO

(Catanzaro, 1918). Talijanski slikar. Studirao u Napulju, nakon čega seli u Rim. U Sjedinjenim Državama (1952) pohađa Univerzitet u Kansas Cityju. Već se tada njegovo traženje usmjerava na upotrebu fotografije, *decollage*, fotomontaže, fonetske poezije. Od 1957. koristi »dupli *decollage*«: na platno lijepi proglase koje je otrgnuo sa gradskih zidova, da bi ih onda ponovo otrgnuo.

ROTHKO, MARK

(Dvinsk, 1903 — New York, 1970). Američki slikar ruskog porijekla. Godine 1913. emigrira u Oregon gdje studira do 1921; tada prelazi na Yale University. U New Yorku od 1925. pohađa kurseve Max Weverna na Arts Students League. Zajedno s Adolphom Gottliebom, nalazi se 1935. među osnivačima *The Ten*, ekspresionističkog tipa. 1936—37. radi za WPA (Federal Art Project). Godine 1945. pristaje uz nadrealizam, ali se već 1946. njegovo traženje orijentira prema definiranju vlastitog jezika, a to želi postići izradom velikih sastava svijetle boje. Zajedno s Gottliebom, Motherwellom i Newmanom osniva školu *Subject of the Artist*. Nakon perioda putovanja po Evropi, 1958. započinje seriju velikih murala (zidnih slika) koje su namijenjene Seagram Buildingu u New Yorku, Mies van der Rohea (kasnije će odlučiti da ih ne stavi tamo). U potpunoj bijedi 1970. izvršava samoubojstvo. Smatra se jednim od glavnih predstavnika apstraktno-konkretnog pokreta »Škole sa Pacifika«. Njegove zidne slike se nameću kao realan prostor, kao kvantitet-prostor, kvantitet-svjetlost, kvantitet-boja; prostor slike interpretiran je kao konkretan plan percepcije, u granicama perspektive i svjetlosti. Istovremeno kada Pollock identificira prostor sa životom kao grčevitu dramu uznemirenu za svoju budućnost, Rothko interpretira prostor čovjeka, odnosno percepcije, kao postignutu ravnotežu, kao kontemplaciju putem svjetla. Boju razmješta u sukcesivnim i paralelnim plohama slijedeći vlastitu viziju arhitek-

tonskog, vezivnog prostora; određuje je na pravilan i skandiran način, u jednostavnoj, veoma čistoj strukturi, gdje svaki suvišan prostor prepušta mjesto emotivnoj koncentraciji; ona je izražena u svijetloj uniformnosti kojoj nisu strane kontemplativne teorije istočne filozofije.

RUSCHA, ED
(Omaha, Nebraska, 1937). Američki umjetnik. Živi u Los Angelesu. Od posebne interpretacije pop-arta, gotovo naturalističkog karaktera, prelazi na postupak konceptualnog tipa; razvija ga služeći se fotografijama, namjerno skromnim, koje zatim sakuplja u knjižice, u serije tipološkog karaktera, naglašavajući njihovu ironičku, ponekad jezovitu banalnost.

RUTHENBECK, REINER
(Velbert, 1937). Njemački slikar. Živi u Düsseldorfu. Koristi »siromašne« materijale i sredstva; na taj način očituje zahtjev za novom »prirodnosti« kao težnji k drugačijoj slici svijeta.

SAINT-PHALLE, NIKI DE
(Pariz, 1930). Francuska skulptorica. Živjela u New Yorku, vraća se u Pariz 1951, a slikati počinje 1952. Živi u Soisy-sur-Ecole (Essonne). Član je međunarodne grupe *Nouveaux Realistes*. Od »slika-iznenađenja« (1961) (gipsane plohe nepravilnih površina iz kojih izviru, kao iz torbi, tube fluidne boje; gledalac, s puškom u ruci, pozvan je da pogodi sliku, iz koje onda izlazi boja raznoliko bojeći površine), prelazi na realizaciju abnormalno napuhnutih, trodimenzionalnih slika, kao neku vrstu monstruma i ogromnih karikatura, eksplozivnog vitalizma. S ovim djelima koja su ponekad monumentalno velika, Niki de Saint-Phalle priređuje različite događaje; na taj se način približava pop-artu i prethodi *environmentu* kojeg interpretira u neodadaističkim okvirima.

SALT, JOHN
(Birmingham, 1937). Engleski slikar. Studirao na Birmingham College of England i na Slade School of Fine Arts u Londonu. Živi u New

Yorku gdje radi kao predavač. Slijedi liniju američkih hiperrealista, djelujući na slici koja je uvećana posebnim tehnološkim predmetima kao što su unutrašnji dijelovi automobila, prikazani u njihovoj hladnoj, fotografskoj objektivnosti.

SAMARAS, LUCAS
(Kastoria, Grčka, 1936). Grčki umjetnik. Živi u New Yorku. Radi na području analize ambijenta i upotrebnih predmeta (krevet, stolica); interpretira ih na takav način da ruši mit o konforu i stvara otuđene ambijente, igrajući se posredstvom svjetla sa dvosmislenošću perspektive.

SAURA, ANTONIO
(Huesca, 1930). Španjolski slikar. Predstavnik evropske neformalne umjetnosti; koristi nagle pokrete i na taj način nasrće na bogatu slikarsku materiju. Podsjeća na de Kooninga.

SCHNEEMAN, CAROLEE
Njemačka umjetnica. Radi na području *comportmenta*, u »akcijama« i *performances;* svoje tijelo koristi kao instrument, kao npr. u *performance* koju je predstavila u Berlinu 1970, gdje se predstavila u nizu transformacija koje je vršila na svom tijelu, preoblačeći se u različite materijale i predmete.

SCHÖFFER, NICOLAS
(Calosca, Mađarska, 1912). Francuski arhitekt, skulptor i slikar mađarskog porijekla. Studira u Budimpešti, a zatim seli u Pariz. Godine 1950. okreće se apstraktnoj prostornoj strukturi, prividno dinamičkoj (prostorni dinamizam utemeljuje 1948, a svjetlosni dinamizam 1957). U novije vrijeme dinamičko-prostornu intervenciju rješava uz pomoć elektronskih instrumenata koji izazivaju pokretne slike u bojama.

SCHWITTERS, KURT
(Hannover, 1887 — Ambleside, 1948). Njemački slikar, skulptor, pjesnik, pisac. Studira u Drezdenu, a 1915. nalazi se u Hannoveru gdje ostaje do 1937. kada napušta Njemačku. Polazi od post-kubističkih i ekspresionističkih isku-

stava, a od 1919. učestvuje u evropskom dadaističkom pokretu. Oko 1923. kontaktira s konskruktivistima: Moholy-Nagy i El Lisitski; Van Doesburg ga prati i radi na jednom putu po Nizozemskoj, kada na trenutak pristaje uz pokret konkretne umjetnosti i uz grupe *Cercle et Carre* i *Abstraction-Creation* (1923—26). U okviru dadaističkog pokreta, Schwitters sakuplja čitavu svoju slikarsku i književnu produkciju pod imenom *Merz* (od *Comerz*). Godine 1919. objavljuje knjigu poezije *Anna Blume* i izrađuje prve *Merz* u tehnici *assemblage*. Od 1923. do 1932. objavljuje dvadeset brojeva časopisa *Merz*. U međuvremenu u svojoj kući u Hannoveru gradi *Marzbau*, ogroman *assemblage*-arhitekturu sastavljen od najrazličitijih predmeta; što se ubrzo toliko nagomilava da ga prisiljava da probije dva kata na kući, sve do krova (za vrijeme drugog svjetskog rata razorit će ga bomba). Godine 1940. Schwitters se iz Norveške povlači u Englesku. Dok se gotovo svi dadaisti okreću nadrealizmu, Schwitters izabire svoj vlastiti put, prethodeći jednoj vrsti *Nouveau Realisme*.

SEDGLEY, PETER
(Engleska, 1930). Engleski slikar. Polazi od optičko-perceptivnog istraživanja, povezanog s op-artom te stvara nove mogućnosti optičke dinamike.

SEGAL, GEORGE
(New York, 1924). Američki skulptor. Vezan uz poetiku pop-arta, stvara ljudske likove s pravim otiscima u gipsu, prikazujući ljude u uobičajenim aktivnostima i uobičajenom prostoru; na taj način želi istaknuti anonimnost pokreta kojeg nameće suvremeno društvo. Prve ambijentalne skulpture potiču iz 1961. Galerija Sidney Janis u New Yorku 1964. održava prvu izložbu Dinea, Oldenburga, Rosenquista i Segala pod nazivom *Environments by 4 New-Realists*.

SERRA, RICHARD
(San Francisco, 1939). Američki umjetnik. Živi u New Yorku. Radi na različitim materijalima elementarnog karaktera, s ciljem da u »koncep-

tualnom« smislu iskaže posebnu sposobnost očitovanja energije pomoću prikrivene napetosti i autonomnih strukturalnih odnosa.

SEVERINI, GINO

(Cortona, 1883 — Pariz, 1966). Talijanski slikar. Severini napušta Toscanu i 1899. u Rimu upoznaje Boccionija, u *atelieru* Balla. Posvećuje se slikarstvu; od 1904. do 1905. proučava i oponaša stare slikare i firentinsku renesansu. U Parizu 1906. upoznaje Modiglianija, Max Jacoba, Suzanne Valadon, Utrilloa, Dufyja i umjetnike iz Picassoova i Braqueova kruga. Kao i Balla, Boccioni i Carrà, 1910. potpisuje futuristički manifest i prenosi futurizam u Pariz. Surađuje u *Lacerbi;* 1913. sprijateljuje se s Juanom Grisom koji ga predstavlja Léonceu Rosembergu. Godine 1921. objavljuje *Du Cubisme au Classicisme;* u međuvremenu se nakon razdoblja u kojem u velikoj mjeri usvaja apstrakciju vraća na figurativnost klasičnog karaktera s metafizičkim naglascima. U raznim periodima, s raznolikim tehničkim i formalnim iskustvima, sazreo je Severinijev potpuno osebujan apstraktno-geometrijski jezik koji se obilno temelji na čvrstoj klasičnoj tradiciji.

SMITH, ANTONY

(South Orange, New York, 1912). Američki arhitekt i skulptor. Usko vezan uz umjetnike iz Njujorške škole. Radi s Frankom Lloyd Wrightom. U skulpturi izrađuje blistav postupak kojim plastički jezik reducira na osnovne geometrijske oblike slijedeći poetiku *minimal arta* (primarne strukture).

SMITH, DAVID

(Decatur, Indiana, 1906 — Bennington, 1965). Američki skulptor, Studirao u Ohio; s dvadeset godina nalazi se u New Yorku gdje radi kao metalurški radnik; istovremeno studira slikarstvo. Pod utjecajem Picassoa i Gonzalesa 1930. počinje u slikarstvo uvoditi različite materijale, stvarajući *assemblages.* Godine 1932. posvećuje se direktno skulpturi u drvu; 1933. prvi put u američkoj umjetnosti koristi zavarivanje željeza. U Evropu putuje 1935. i posjećuje Grčku. Njegova skulptura se puni traženjima nadreali-

stičkog karaktera. Godine 1940. smješta se u Bolton Landing, kraj New Yorka. Od 1948. do 1950. predaje na Sarah Lawrence College i na Univerzitetu u Arkansasu i Mississippiju. Pedesetih godina njegova se skulptura otvara konstruktivističkim poticajima i stvara prostorno organizirane lisnate monumentalne strukture.

SMITHSON, ROBERT
(Passaic, 1938 — Texas, 1973). Američki umjetnik. Djeluje slijedeći pravce *land-arta;* radi na raznim područjima i na raznim teritorijalnim površinama, s mehaničkim sredstvima, u namjeri da pejzaž okarakterizira prema geometrijskim zakonima; u ovom smislu treba shvatiti njegove *spirale* koje su izrađene od materijala izvađenih iz istog područja u kojem se stvaraju.

SNELSON, KENNETH
(Pendleton, Oregon, 1927). Američki skulptor. Radi na području *environment arta* i izrađuje *minimal* strukture.

SONNIER, KEITH
Američki umjetnik. Živi u New Yorku. Radi u okviru aktivnosti koje potiskuju specifičnost umjetnosti, prenoseći umjetničku »dimenziju« u život.

SOTO, JESUS RAPHAEL
(Ciudad Bolivar, Venecuela, 1923). Estetičar vizualnih umjetnosti iz Venecuele. Nakon što je rukovodio Akademijom u Maracaibu od 1950. živi u Parizu. Polazi od neokonkretne poetike, a zatim proučava optičku dinamiku širenja prostora i filtriranja svjetlosti uz pomoć tankih, linearnih, pokretnih dijafragmi koje pokreće zrak ili im gledalac daje impuls.

SOULAGES, PIERRE
(Rodez, 1909). Francuski slikar. U početku se zanima za prethistoriju, za keltsku i rimsku arheologiju, da bi 1939. u Parizu prešao na modernu umjetnost. Po povratku iz rata do 1946. radi kraj Montpelliera. Zatim se vraća u Pariz gdje se posvećuje slikarstvu i scenografiji. Jedan je od predstavnika evropskog ap-

straktnog ekspresionizma; izražava se u širokim znakovnim potezima koji su strukturirani u velike obojene zone (crno, plavo, smeđe); na taj način stvara plastičnu strukturu velike izražajne snage.

SOUTINE, CHAIM
(Smilovič, 1894 — Pariz, 1943). Francuski slikar ruskog porijekla. S trinaest godina bježi u Minsk gdje počinje učiti crtanje. Godine 1910. je na Akademiji u Vilnu, a 1913. ima priliku da dođe u Pariz; ovdje upoznaje Chagalla, Légera, Delaunaya, Cendrarsa, a prijateljuje s Modiglianijem. Uz pomoć trgovca Zborowskog, 1919. povlači se u Céret, na Pirenejima. Za vrijeme njemačke okupacije, 1941. odlazi u Champigny-sur-Vende. Zaneseni ekspresionista, uvijek zatvoren u nekoj svojoj unutrašnjoj viziji, mogućnosti boje dovodi do ekstremnih posljedica koristeći ih kao sredstvo da izrazi bolan, oštar psihički verizam.

SPOERRI, DANIEL
(Galati, Rumunjska, 1930). Rumunjski umjetnik. Član je grupe *Nouveau Réalisme*. Radi *assemblages* od predmeta iz svakodnevne upotrebe koje fiksira u njihovom propadanju za vrijeme upotrebe; to ih transformira u ostatke i sakrivene tragove svakodnevnog života.

STAËL, NICOLAS DE
(Petrograd, 1914 — Antibes, 1955). Francuski slikar ruskog porijekla. Njegova porodica napušta Rusiju za vrijeme revolucije i smješta se u Belgiju do 1938. Od tada je de Staël u Parizu. Tek nakon 1940. počinje slikati izrađujući vlastiti živi jezik, dramatično ekspresivan.

STELLA, FRANK
(Malden, 1936). Američki slikar. Obrađuje osnovne geometrijske oblike koji se mogu »izvući« iz značenja objektivnog slikarskog izraza bez uputa bilo koje vrste. Njegov slikarski rad »radikalnog« karaktera razvija u slikarstvu isti postupak koji u skulpturi predstavljaju iskustva *minimal arta* (primarne strukture). Njegovi se radovi razvijaju u okviru dvodimenzionalnog prostora; sastoje se od ritmičkih

traka s krucijalnim dijelovima, a na izbočenim mjestima su napravljene ukalupljene kompozicije, kao jedna vrst *shaped canvas*.

STILL, CLYFFORD
(Grandin, North Dakota, 1904). Američki slikar. Studira u Spokaneu, a 1941. seli u San Francisco gdje upoznaje Rothkoa i sudjeluje u istraživanjima buduće »Škole sa Pacifika«. Apstraktni ekspresionista od 1940. do 1950 (kao i Rothko, Motherwell, Baziotes, Hare i drugi, 1948, nalazi se u grupi koja osniva školu *Subject of the Artist*, a 1950. u New Yorku radi s Pollockom i de Kooningom); nakon toga okreće se strukturalnim istraživanjima neokonkretnog tipa.

TAKIS (VASSILAKIS)
(Atena, 1925). Francuski skulptor grčkog porijekla. Prve skulpture su mu iz 1946, »skulpture-znakovi« iz 1954—58, a prve »elektromagnetske skulpture« iz 1958. Na jednom atenskom brežuljku je 1957. priredio eksploziju nekoliko kuglastih brončanih skulptura, a u Parizu je po ulicama predlagao »skulpture-vatromet«. Više od formalnog rezultata Takis je sa svojim strukturama stalno nastojao iskazati snagu pritajene energije koja postoji u prirodi, prikazujući to sa žestinom i vitalističkom eksplozivnošću.

TÁPIES, ANTONI
(Barcelona, 1923). Španjolski slikar. Još od djetinjstva se posvećuje crtanju imajući na raspolaganju, u velikoj porodičnoj biblioteci, široke mogućnosti za učenje i obrazovanje; još kao dječak našao se u vrtlogu građanskog rata (1936), a to će na njega ostaviti neizbrisive tragove. Po očevoj želji, 1943. se upisuje na pravo, ali ga ubrzo napušta da bi se posvetio slikarstvu. Prolazi razne pripremne faze, od proučavanja majstora ekspresionizma, Picassoa, dok ne dođe do jedne vrste nadrealizma koji je nadahnut Miróom, Kleeom, Ernstom. Godine 1946. osniva grupu *Dan al Set*. Već se tada u djelima lingvistično inspiriranim ekspresionističkom figuracijom pojavljuju motivi ko-

ji će postati dominantni: interes za materiju-boju, jednobojnost, tematika »materije-blata«. U Parizu 1952. upoznaje kritičara Tapiea koji se zanima za njegov rad. Pristaje zatim uz jednu vrst neformalne umjetnosti koja odbija slikarstvo kao umjetnost pokreta tako da u osnovi odbija akciju, smještajući se u položaj ne-djelovanja, ne-postojanja.

TATLIN, VLADIMIR (AVGRAFOVIČ)
(Karlov, Rusija, 1885 — Moskva, 1953). Ruski skulptor, arhitekt i slikar. U osamnaestoj godini bježi od kuće i ukrcava se na jedan brod kao mornar. 1904. studira u Pensi, a 1910. u Moskvi; sprijateljuje se s Vesninom i sudjeluje na izložbama »Saveza mladih« (1911) i »Magarčevog repa« (1912). Berlin i Pariz posjećuje 1913, te upoznaje Picassoov rad koji ga snažno impresionira. Po povratku u Moskvu započinje *Reljefe* koji utiru put ruskom konstruktivizmu; za razliku od Maljevičevog suprematizma, on daje prednost susretu umjetnosti i tehnike; na taj način će se roditi *industrial design*. *Projekt za spomenik Trećoj internacionali* datira iz 1919—20, kao jedan od prvih primjera kinetičke umjetnosti. Godine 1922. pozvan je u Lenjingrad ta predaje na jednoj školi i tako prenese svoje iskustvo i znanje mladoj generaciji. Vraća se u Moskvu 1927, gdje predaje na Visokom tehničko-umjetničkom institutu. Bavi se i scenografijom.

THIEBAUD, WAYNE
(Mesa, Arizona, 1920). Američki slikar, režiser, grafičar. Radio u New Yorku kao *cartoonist*, *designer* i reklamer. Medu predstavnicima pop-arta zauzima posebno mjesto; potpuno naopako upotrebljava predmete (naročito priređena jela, šoljice kave, kornet sladoleda) koje blještava, reklamna boja čini još više umjetnim i lažnim.

TILSON, JOE
(London, 1928). Engleski slikar i skulptor. Studirao na Royal College of Art u Londonu i u Italiji. Zajedno sa Phillipsom, Kitajem, Blakeom, Jonesom, Caulfieldom, predstavnik je engleskog pop-arta, aluzivnijeg i transponira-

nijeg karaktera od američkog popa. Realizira reljefne kompozicije, *collage*, u oslikanom drvetu; u strogo simboličkoj transkripciji predlaže ono što sam naziva »dvosmislene slike velikoga grada«.

TINGUELY, JEAN

(Fribourg, 1925). Švicarski slikar i skulptor. Od 1941. do 1945. studira na Umjetničkoj akademiji u Fribourgu; u jednoj šumi izrađuje sonorizirane vodenice. U okviru vlastite interpretacije dadaizma, između 1945. i 1952. realizira apstraktne konstrukcije od željeza, raznih metala, drveta, papira. U Parizu 1952. razvija »metalmehanizme« (stvara *zvučne metalrobots* i *Mašine za slikanje*). Stalno neodlučan između izraza kinetičke umjetnosti i *nouveau realismes* kreira zvučne mašine koje se same kreću (prijatelj je Johna Cagea koji je često pridavao zvuk njegovim djelima).

TOBEY, MARK

(Centerville, Wisconsin, 1890). Američki slikar. Studirao u Chicagu na Art Institute. Godine 1911. seli u New York, a 1922. prelazi u Seattle, gdje predaje slikanje. Već se u mladosti zanima za mistične i kozmološke istočne teorije (naročito za učenje Bahai koje se zalaže za duhovno jedinstvo i za jednakost među ljudima; u Americi se ovo učenje raširilo nakon prvog svjetskog rata). Oko 1923. kineski slikar Teng Kwei upućuje ga u tehničke procese istočne kaligrafije i slikarstva. Zatim putuje u Evropu i na Istok. U Šangaju proučava kinesku kaligrafiju, a u Kiotu zen slikarstvo. Od 1931. do 1938. živi u Engleskoj, a 1938. ponovo je u Seattleu, gdje radi za W. P. A. (Federal Art Project). Nakon 1935. u svoje slikarstvo uvodi značenjski element u dinamičko-svjetlosnoj funkciji (to je razdoblje *white writinga*, bijelog pisma). Nastavlja svoje istraživanje svjetla koje shvaća kao »ujedinjavajuću ideju«; napušta svaki odnos prema realnoj slici da bi stvarao guste i kontinuirane površine iz kojih niču veoma sitni znakovi pomoću kojih on ipak želi prikazati kakav je smisao pomamnog ritma grada i života.

TROVA, ERNST
(St. Louis, Miss., 1927). Američki skulptor. Živi u St. Louisu. U okviru pop-art struje izrađuje stereotipnu sliku čovjeka i svodi ga na depersonaliziranu, metalnu lutku koju obrađuje isključivo u njenom volumenu; često je stavlja u kapsulu te na taj način naglašava značaj »trgovine« sa svakim ljudskim objektom, sve do samog njegovog prikazivanja.

TUCKER, WILLIAM
(Kairo, 1935). Engleski skulptor. U Engleskoj je od 1937. Radi kao lektor, zatim studira skulpturu na St. Martin's School of Art, s Antony Carom, i na Central School of Art u Londonu (1958–60). Predaje na St. Martin's School i živi u Londonu. Njegove skulpture su apstraktne konstrukcije od staklenih vlakana, komponirane od moduliranih dijelova, industrijski napravljenih, oslikanih i raznoliko povezanih.

UECKER, GÜNTHER
(Wendorf, Mecklenburg, 1930). Njemački skulptor. Studirao u Berlinu i Düsseldorfu. Realizira djela s nizom čavala koji izviru iz drveta rastući gotovo organski; to zatim slaže dodavajući izvore svjetlosti. Zajedno sa Pieneom i Mackom, 1962. postaje članom grupe »Nula« iz Düsseldorfa.

VanDerBeek, STAN
(SAD, 1928). Američki umjetnik. Radio na Massachussetts Institute od Technology u Bostonu posvećujući se iztraživanjima uz pomoć elektronskog računala. Poznat je upravo po filmovima koje je napravio uz pomoć kompjutora; s njim ponovo dijeli komade mikrofilma u razdvojene površine; na taj način stvara izolirane, različito animirane, apstraktne slike.

VAN ELK, GER
(Amsterdam, 1941). Nizozemski umjetnik. Živi u Amsterdamu i Los Angelesu. Pripada »poverističkoj« struji; na tom području ostvario je nekoliko zanimljivih filmova: kutija projicirana na kutiju, ili zastavica projicirana na zastavicu. Koristi i doprinos fotografije, uglavnom u simetričkom odnosu na kojem interve-

nira spretno slikarski.

VAN GOGH, VINCENT
(Groot — Zundert, 1853 — Anvers-sur-Oise, 1890). Nizozemski slikar. U početku zanesen misticizmom; u svojim dvadesetim godinama odlazi da predaje u Englesku, u jedno rudarsko selo; godine 1878. nalazi se u Borinageu kao propovjednik; oko 1880. okreće se slikarstvu. Od realizma à la Millet, 1886. u Parizu, gdje ga je pozvao brat Theo, prelazi na neo-impresionizam kojeg otkriva preko Pissarroa, Seurata, Toulouse-Lautreca, Gauguina. U Arles se smješta 1888. gdje započinje njegova bjesomučna slikarska aktivnost; napušta neo-impresionizam i okreće se upečatljivom »paljenju« boje koje podupire vibrirajuća živost znaka. Gauguin ga posjećuje u Arlesu; tu dolazi do tragičnog Van Goghova napada na Gauguinea; da bi se kaznio, Van Gogh si je odrezao uho. Zatim počinju krize zbog kojih će biti zatvoren u ludnicu Saint-Rémy (1889). Naredne godine Van Gogh se premješta u Auvers, kod doktora Gacheta, prijatelja umjetnika i kolekcionara. Iste godine izvršava samoubojstvo.

VASARELY, VICTOR
(Pecs, 1908). Francuski slikar, mađarskog porijekla. Najprije studira medicinu u Budimpešti. Prelazi zatim na studij umjetnosti na Akademiji Mühely koju vodi Alessandro Bortnyk (tzv. Bauhaus iz Budimpešte); ovdje je učenik Moholy-Nagyja. U Parizu 1930. ulazi u grupu *Abstraction-Création*. Godine 1944. osniva galeriju Denise René, a 1955. objavljuje manifest *Jaune* i započinje razdoblje optičko-kinetičkih istraživanja; postaje jedan od pionira *optical arta*. Njegovo proučavanje percepcije i njenih mogućnosti da stvori moguće i dvosmislene slike koje se mogu zamjenjivati (»binarne strukture«), upotrebljavajući točne geometrijske kanone, predstavlja jedan od najdubljih i najširih pokušaja na području optičko-kinetičkih istraživanja.

VEDOVA, EMILIO
(Venezia, 1919). Talijanski slikar. U osnovi

samouk; 1937. studira u Rimu, a 1938. ponovo je u Veneziji. Jedan je od učesnika u Otporu između 1943. i 1945; za vrijeme čišćenja jednog područja bio je ranjen. Godine 1946. u Veneziji postaje članom grupa *Nuova Secessione* i *Fronte Nuova delle Arti*, a 1952. nalazi se u Venturijevoj »Grupi osmorice«. Od jedne vrste post-kubizma, pročišćenog pomnim pregledom venecijanske grafike 18. stoljeća, dolazi do dinamičnog apstraktno-gestualnog jezika koji predstavlja poruku političko-egzistencijalnog sadržaja. Zatim svojoj gestualnosti pribavlja realan prostor (»Plurimi«).

VIEIRA DA SILVA, MARIA ELENA
(Lisabon, 1908). Francusko-portugalska slikarica. Studirala skulpturu u Parizu s Bourdelleom i Despiauom, a kasnije s Dufresneom, Frieszom i Légerom. Zatim prelazi na slikarstvo izrađujući linearne površine neutralnih tonova. Kasnije naglašava perspektivan odnos stuktura na površini, od idejnih aluzija do urbanih struktura; postiže efekat dinamizma perspektive. Koristi svijetle boje i nježnu svjetlost; na taj način senzibilizira kompoziciju i pridaje joj tajnovitu emocionalnost.

VOSTELL, WOLF
(Leverkusen, 1932). Njemački umjetnik. Živi u Berlinu. Predstavnik međunarodne grupe *Fluxus*, realizira *happenings* različitog tipa s ciljem da prikaže sredstva prisile organizirana protiv društvenog sistema. U svoje »akcije« uvodi publiku da ih ideološki okarakterizira i na taj način osvijesti.

WARHOL, ANDY
(Philadelphia, 1930). Američki slikar. Počinje slikanjem plakata. Studira na Carnegie Institutu. Kasnije postaje jedan od glavnih predstavnika pop-arta i *New Super-Realisma*. Sakuplja predmete masovne industrijske upotrebe i predstavlja ih u njihovoj napadnoj mnogostrukosti i serijskoj uniformnosti, a posljedica je neumoljiva: gorko ironična osuda omasovljenog društva u koje je međutim i on sam »integriran« i njegov »konzument«. Kutije konzerviranih proizvoda *(Campbell's Tomato*

Soup), bočice Coca Cole u nizu, psihološko-sentimentalne slike masovne potrošnje *(Marilyn, Jacquelyne),* ali i saobraćajne nesreće, policijska nasilja, politički pokolji (slika *Che Guevare*) sve je to dio suvremene neumoljive i neopozive »cjelovitosti« kapitalističkog sistema. U svojim slikama Warhol koristi fotografiju i industrijske štamparske boje u offsetu, u njihovoj oporoj snazi. Autor je filmova koji isto tako razvijaju ovu dirljivu tematiku.

WESSELMAN, TOM

(Cincinnati, Ohio, 1931). Američki slikar. Jedan od predstavnika pop-arta; preuzima teme iz masovnih komunikacija, emfatično ih proširuje i obrađuje s agresivnom ironijom, u jasnim, direktnim bojama iz kojih izvire ogromna snaga.

WOLS (ALFRED OTTO WOLFGANG SCHULZE)

(Berlin, 1913 — Pariz, 1951). Slikar i rezbar. Sin muzičara, i sam je violinist cijenjen još od najranije mladosti; studirao u Drezdenu i Frankfurtu gdje slijedi Frobeniusov kurs u Institutu za afričke studije. Zatim kratko vrijeme pohađa Bauhaus u Berlinu, studira arhitekturu s Mies van der Roheom i Moholy-Nagyjem. U Parizu je 1932. u vezi s nadrealistima. U međuvremenu radi kao fotograf. Na početku rata je kao Nijemac bio odveden u koncentracioni logor gdje počinje crtati. Godine 1945. vodi vlastiti razred, a 1947. izrađuje niz ilustracija za Sartrea, Kafku, Artauda, Paulhana. Zajedno s Fautrierom i Dubuffetom smatra se članom trojke koja je u Evropi započela neformalnu umjetnost (ili *tachisme*). Psihički impuls se u Wolsovu djelu prevodi u znak, bez filtera memorije. »Vidjeti znači zatvoriti oči«, govorio je Wols. Vidjeti znači otkriti složenu realnost duha; u ovom smislu treba tumačiti oštrouman splet znakova, mašina, od kojih se sastoji njegova slika, kao podzemni trag procesa organskog rasta prirode.

YOKOO, TADANORI
Japanski umjetnik. Slijedeći međunarodno širenje pop poetike, analizira erotsku komponentu mnogih *mass media*, od reklama do kazetnih filmova, prikazujući ih rušilačkom i ironičkom snagom.

ZADKINE, OSSIP
(Smolensk, 1890 — Pariz, 1967). Francuski skulptor ruskog porijekla. Studirao u Škotskoj i u Londonu; 1909. nalazi se u Parizu. Nakon što je kratko vrijeme slijedio tečajeve na Ecole des Beaux Arts, otvara svoj studio; kao prijatelj Archipenka i Lipchitza, blizak Légeru, Chagallu, Soutineu, uklapa se u avangardna istraživanja. Za vrijeme prvog svjetskog rata bori se u francuskoj vojsci gdje je otrovan plinom, a 1918. vraća se u Pariz. Premda bolestan i bez sredstava, tvrdoglavo započinje raditi. Od primjesa kubističkog tipa dvadesetih godina prelazi na izradu svoje plastične slike; De Chiricovu metafiziku povezuje sa motivima ekspresionističkog karaktera; to ga odvodi u monumentalnu emfatizaciju plastične slike.

Bibliografija

Abstract Art since 1945 (tekstovi raznih autora), London, 1971.
Amaya, Mario, *Pop as Art*, London, 1965.
Ashton, Dore, *The Life and Times of the New York School*, Bath, 1972.
Bann, Stephen, te Reg Gadney, Frank Popper and Philip Steadman, *Four Essays in Kinetic Art*, London, 1966.
Barrett, Cyril, *Op Art*, London, 1970.
Battcock, Gregory (uredio) *Minimal Art-Critical Anthology*, London, 1968.
Battcock, Gregory, (uredio), *Idea Art*, New York, 1973.
Berger, John, *Selected Essays and Articles — The Look of Things*, London, 1972.
Brett, Guy, *Kinetic Art*, London, 1968.
British Painting and Sculpture 1960—1970, katalog izložbe u National Gallery of Art, Washington D. C., 12. studenog 1970 — 3. siječnja 1971.
Calas, Nicolas, *Art in the Age of Risk*, New York, 1968.
Cobra 1948—51, katalog sa izložbe u Muzeju Boymansvan Beuningen, Rotterdam, Nizozemska.
Coutts-Smith, Kenneth, *The Dream of Icarus*, London, 1970.
Creedy, Jean, *The Social Context of Art*, London, 1970.
Davis, Douglas, *Art and the Future*, London, 1973.
54—64, Painting and Sculpture of a Decade, katalog sa izložbe koju je organizirala Fondacija Calouste Gulbenkian u Tate Gallery, London, 22. travnja — 28. lipnja 1964.
Figurative Art since 1945 (tekstovi raznih autora), London, 1971.
Finch, Christopher, *Pop Art — Object and Image*, London i New York 1968.
Fried, Michael, *Three American Artists*, katalog sa izložbe održane na Fogg Art Museum, Harvard University, 1965.
Geldzahler, Henry, *New York Painting and Sculpture 1940—1970*, katalog sa izložbe u Metropolitan Art, New York — London, 1969.

Greenberg, Clement, *Art and Culture*, Boston, 1961.
Greenberg, Clement, *Recentness of Sculpture*, »American Sculpture of the Sixties«, katalog sa izložbe održane u Los Angelesu County Museum of Art, 28. travnja — 25. lipnja 1967, i u Philadelphia Museum of Art, 19. rujna — 29. listopada 1967.
Haftmann, Werner, *Painting in the Twentieth Century*, II izdanje, London, 1965.
Henri, Adrian, *Environments and Happenings*, London 1974. U SAD objavljeno pod naslovom *Total Art*, New York, 1974.
Kepes, Gyorgy (urednik), *The Nature and Art of Motion*, London i New York, 1965.
Kirby, Michael, *Happenings*, New York, 1965.
Kostelanetz, Richard (urednik), *The New American Arts*, New York, 1967.
Kozloff, Max, *Renderings*, London, 1968.
Kultermann, Udo, *The New Sculpture*, London i New York, 1968.
Kultermann, Udo, *Art-Events and Happenings*, London, 1971.
Kultermann, Udo, *New Realism*, New York. 1972.
Lippard, Lucy R., *Pop Art*, New York i London, 1966.
Lucie-Smith, Edward, *Movements in Art since 1945*, II izdanje, London, 1976. U SAD objavljeno pod naslovom *Late Modern*, II izdanje, New York, 1976.
Lucie-Smith, Edward, *Thinking about Art*, London, 1968.
Mailland, Robert (urednik), *A Dictionary of Modern Sculpture*, Pariz, 1960., London, 1962.
McMullen, Roy, *Art, Affluence, and Alienation*, London, 1968.
Meyer, Ursula, *Conceptual Art*, New York, 1972.
Mueller, Robert E., *The Science of Art*, New York, 1967, London, 1968.
Müller, Grégoire, *The New Avant-Garde*, Venezia i London, 1972.

O'Doherty, Brian, *Object and Idea*, New York, 1967.
Pellegrini, Aldo, *New Tendencies in Art*, New York, 1966, London, 1967.
Popper, Frank, *Naissance des arts cinétiques*, Pariz, 1967.
Reichardt, Jasia, *The Computer in Art*, London i New York, 1971.
Restany, Pierre, katalog sa izložbe *Superlund*, Lund, (Švedska) 1967.
Richardson, Tony, and Nikos Stangos (urednici), *Concepts of Modern Art*, London, 1974.
Rodman, Selden, *Conversations with Artists*, New York, 1961.
Rose, Barbara, *American Art since 1900*, London i New York, 1967.
Rosenberg, Harold, *The Traditon of the New*, London i New York, 1962.
Rosenberg, Harold, *The Anxious Object*, London i New York, 1964.
Rosenberg, Harold, *The De-Definiton of Art*, London i New York, 1972.
Rosenberg, Harold, *Art on the Edge*, New York, 1975. i London, 1976.
Russell, John, and Suzi Gablik, *Pop Art Redefined*, London i New York, 1969.
Sandler, Irving, *Abstract Expressionism — the triumph of American Painting*, London i New York, 1970.
Seutz, William, C., *The Art of Assemblage*, New York, 1961.
Seutz, William C., *The Responsive Eye*, katalog sa izložbe u Museum of Modern Art, New York, 1965.
Tomkins, Calvin, *Ahead of the Game*, London, 1968.
Tuchman, Maurice (urednik), *The New York School — Abstract Expressionism in the 40's and 50's*, London, 1970.
Vergine, Lea, *Il corpo come Linguaggio*, Milano, 1974.
Walker, John A., *Art since Pop*, London, 1975.
Weber, J., *Pop-Art: Happenings und neue Realisten*, München, 1970.

Korijeni suvremenih kretanja

Apstraktni ekspresionizam

Poslijeratna Evropa

Assemblage i neodadaizam

Pop-art u Americi

Pop-art kao internacionalni stil

Op-art i kinetička umjetnost

Nova apstrakcija

Poslijeratna skulptura: u susret minimalističkoj umjetnosti

Happening i ambijentalna umjetnost

Earth art i konceptualna umjetnost

Hiperrealizam



Edward Lucie-Smith je veoma poznat engleski kritičar umjetnosti koji već godinama surađuje u najznačajnijim britanskim časopisima. Autor je dvadesetak djela, među kojima su: *Pokreti u umjetnosti od 1945*, *Simbolička umjetnost*, *Kratka povijest francuskog slikarstva* i dr